

LE ROMANTISME
d'Alfred de Musset

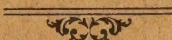
THÈSE

pour le Doctorat ès Lettres
présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris

par

Pierre GASTINEL

Ancien Elève de l'Ecole Normale Supérieure
Agrége de l'Université



ROUEN

Imprimerie Commerciale du Journal de Rouen
18, rue de l'Hôpital

1933

*Thèse Pam
1933*

LE ROMANTISME
d'Alfred de Musset



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547502_0019

LE ROMANTISME
d'Alfred de Musset

THÈSE

pour le Doctorat ès Lettres
présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris

par

Pierre GASTINEL

Ancien Elève de l'Ecole Normale Supérieure
Agrégré de l'Université



ROUEN

Imprimerie Commerciale du Journal de Rouen
18, rue de l'Hôpital

1933



A MES MAITRES

PREMIERE PARTIE

Le Romantisme Flamboyant



Musset devant le Romantisme

LES LETTRES A L'AMI.

Dans une « enceinte richement décorée » (1), peuplée de « trois ou quatre mille personnes », un adolescent de dix-sept ans, qui reçoit sur « sa tête blonde » une couronne officielle : tels sont le premier décor et la première attitude où Alfred de Musset nous apparaît, en août 1827, lorsqu'on proclamait son second prix de philosophie, remporté sur « quatre-vingts rivaux » au Concours général des Lycées. Le grand maître de l'Université le félicite; de leur tribune, les princes d'Orléans lui manifestent leur sympathie; dans un coin de la salle, une dame ne peut maîtriser son émotion; c'est la mère, M^{me} Victor de Musset (2), de qui nous tenons ces détails. Toute fière, elle a accompagné le lauréat; avec lui et en « voiture », — (les livres risquant de le charger à l'excès) —, elle regagna, après la fête, le foyer de famille. Là, attendaient la jeune sœur et le frère aîné, Paul; il fallut leur raconter la scène par le menu, à eux et aux amis, accourus pour féliciter; il fallut la décrire par lettre aux relations de province. M^{me} de Musset n'y manqua pas. « Pendant trois jours », écrivait-elle à un Nantais, François Grille, nous n'avons vu que couronnes, livres dorés sur tranche... C'était une bénédiction; puis sont venus les amis, les embrassements, les félicitations, parmi lesquelles, monsieur, les vôtres ne me sont pas les moins chères ». Le père, Victor de Musset (3), se fût associé à tant de joie si le

(1) Ce renseignement et ceux qui suivent nous sont donnés par une lettre de M^{me} de Musset, écrite le 31 août 1827, à M. François Grille, un ami de la famille, qui habitait alors rue du Carreau, à Nantes. Cette lettre a été publiée par le destinataire dans son ouvrage : *Autographes de savants et d'artistes*, 1853.

(2) M^{me} Edme-Claudine de Musset, était fille de Claude-Autoine Guyot-Desherbiers, ancien membre des Cinq-Cents, et de Anne-Marie Daret, fille elle-même d'un avocat, procureur général fiscal du comte de Tonnerre (Cf. les ouvrages de MM. Teissier : *Documents généalogiques sur Alfred de Musset*; Solente : *Le Grand-père maternel d'Alfred de Musset*).

(3) Victor-Donatien de Musset-Pathay était né en 1768, le 5 juin. La famille l'avait destiné d'abord aux armes (de là son séjour à La Flèche), puis à l'Eglise. Il avait été nommé, en 1787, chanoine à la cathédrale de La Rochelle. Libéré par la Révolution, il avait été un temps emprisonné sous la Terreur (d'octobre à décembre 1793). Depuis, il était entré dans l'administration; au bureau central des commissaires ordonnateurs des

Gouvernement ne l'eût alors contraint à vivre en Belgique (4). Même de loin, il en prit sa part. On jugera peut-être que j'attache trop d'importance à cette journée, mais elle fit date dans la vie du futur poète, — en les confirmant, lui et les siens, dans l'idée qu'il s'élevait au-dessus des jeunes gens de son âge, même les mieux doués; et qui sait ce qu'un esprit de dix-sept ans peut déduire de pareilles prémisses? Surtout, elle marque l'heure où il abandonne son existence d'enfant, pour un avenir que nous savons très cahoté. Enfin, par une heureuse rencontre, elle réunit autour de lui, pour la dernière fois, ce qui fut jusque-là sa vie: le lycée et la famille, la famille dominant le lycée.

MUSSET ET LE LYCÉE.

Car, au rebours de beaucoup d'écrivains, il a été d'abord un excellent élève (5). Les traits dont, plus tard, il criblera les pédagogues ne peuvent rien là-contre. S'il a souffert au lycée, il le doit à ses camarades, non à ses maîtres. Ces souffrances d'ailleurs remontent aux débuts; Musset arrivait là (6), après avoir reçu quelques leçons d'un jeune précepteur qui lui apprit surtout l'italien. De là, date chez l'élève, sa prédilection pour l'Italie, pour son ciel et sa littérature. C'est presque tout ce qu'il retint des leçons du moment. M. de Musset père, féru de Jean-Jacques, croyait à l'efficacité de cette instruction solitaire qui lui rappelait l'*Emile*. Pourtant, converti par les mauvais résultats de ce système, il se décida à envoyer ses fils au lycée. Mais M^{me} de Musset avait alors un faible pour les cheveux longs d'Alfred. Il alla donc en classe paré de ses boucles; je laisse à penser quel succès! Les ironies lâchèrent prise d'autant moins vite que le nouveau venu était visiblement satisfait de son élégance, déjà! Ses camarades l'attendaient à la sortie, le suivaient de leurs quolibets (7). Il fallut faire

guerres, en 1794; dans l'enregistrement et les domaines, en 1797; à l'inspection du génie, en 1800; aux fortifications, en 1805; enfin chef du bureau de prisons au Ministère de l'Intérieur, à partir de 1811. En 1818, une affaire survenue à la prison de Melun, et dont on ne connaît pas les détails, entraîna sa mise en disponibilité. Il ne devait retrouver de poste administratif qu'en 1828.

(4) Cet exil, dont parle M^{me} de Musset dans la lettre que nous venons de citer, eut vraisemblablement pour cause le livre très favorable consacré à J.-J. Rousseau, par Victor de Musset; le Gouvernement, déjà indisposé sans doute par l'affaire de 1818, usa de sévérité envers l'auteur qui, inquiet, passa en Belgique, vers 1823 si l'on en croit M. Dumoulin (*Les Ancêtres de Musset*, 1911).

(5) Les souvenirs de ses anciens condisciples d'Henri IV (notamment ceux d'Hausmann, d'Alton-Shée...) s'accordent tous sur ce point.

(6) Il entra au Lycée Henri-IV, en octobre 1819, et fut inscrit dans la classe de sixième.

(7) « Le jour de son début au collège, l'enfant gâté fut accueilli par les huées de ses camarades. » (*Biographie*, chap. III.)

des concessions et les boucles disparurent. Petit incident dont on ne parlerait pas si, déjà très sensible, il n'en avait vraiment souffert. Mais ce fut l'affaire de quelques jours et, par la suite, il put ne pas s'apercevoir que ses places lui valaient quelques jalousies. Il avait pris, pour ne plus le quitter, non pas le premier rang, mais un des premiers; et il le voulait. Cette conscience qui le tourmentait au point de le secouer parfois de crises de larmes, devant un résultat plus médiocre (8), le faisait travailler avec ardeur. Quelques camarades aussi l'excitaient à l'effort. Plus que les autres, l'un d'eux, chez qui tout plaisait à Alfred de Musset : un des plus grands noms du monde, beaucoup de noblesse instinctive (et il adorait la noblesse), des allures élégantes (et l'élégance était son culte), de la dignité et de la simplicité dans l'abord; celui-là, c'était de Chartres, le fils aîné du futur Louis-Philippe. Une vraie sympathie unissait les deux condisciples, renforcée chez Musset par son désir d'amitiés flatteuses (9). Ils échangeaient pendant la classe de petits billets. Alfred comptait au nombre des privilégiés qui, parfois le dimanche, gagnaient l'hôtel de Neuilly, où le duc d'Orléans abritait ses ambitions. Encouragé par de telles amitiés, le petit Musset fit donc des études brillantes. Le français n'était pas la matière où il réussissait le mieux. L'un de ses camarades qui, sur d'autres routes, fit son chemin, le baron Haussmann, par deux fois, en vers et en prose, en a redit son étonnement (10). Il avait gardé la mémoire d'un élève régulier, brillant même, mais beaucoup plus armé pour les vers latins que pour la poésie française (11).

Parfois, surtout à partir de la seconde, il passait bien dans les devoirs d'Alfred de Musset un souffle d'indépendance; parfois le maître y retrouvait des expressions qui semblaient venir de ce romantisme, alors abhorré par l'Université (12).

(8) « Pour une fois qu'il ne fut pas assis au banc d'honneur, il en ressentit un si grand chagrin qu'on eut quelque peine à le consoler. Il pleurait toutes les larmes de ses yeux, et n'osait plus se montrer » (ibid. p. 54).

(9) Ce goût et ce désir, Musset les garda toute sa vie. » Sa vanité était personnelle, nobiliaire; il se piquait d'être gentilhomme » a écrit d'Alton-Shée. (*Mémoires*, tome I^{er}, pp. 106 et suiv.)

(10) D'abord dans ses *Mémoires*, où il parle de Musset « en qui rien n'annonçait encore le grand poète »; et ensuite dans un poème écrit en 1884 : *Nous étions blonds tous deux*.

(11) Ibid. (*Nous étions blonds*) et Haussmann précise que les souvenirs qu'il évoque remontent à la rhétorique.

(12) Ibid. dans le poème : « Son style trop cherché lassait nos professeurs »; ou encore « le naturel manquait; la facture pénible... romantique au possible » et, dans les *Mémoires* : « Les emprunts que Musset faisait aux romantiques horripilaient nos professeurs plus que je ne saurais dire ».

Même la copie de philosophie qui lui valut son second prix lui eut mérité, dit-on, la première place, si les correcteurs n'avaient cru y discerner je ne sais quel arrière-goût d'impertinence en matière religieuse (13). Mais cela n'allait plus loin. Si l'impertinence eut été nette, on lui aurait enlevé toute nomination; si l'indépendance eut été son habitude, nul ne se serait étonné de le voir publier les *Contes d'Espagne*. Non, ses succès du lycée et du Concours général, le jugement de ses maîtres, les souvenirs de ses camarades s'accordent à le prouver : il fut un bon élève, plus solide en latin qu'en français et curieux de vérité philosophique (14). Si l'on avait alors connu l'institution des livrets scolaires, le sién eut affirmé tout cela. Il y a là matière à réflexion pour quiconque enseigne la jeunesse; et, pour le critique, une source de rapprochements, quand il évoque l'enfance de Lamartine, s'évadant avec obstination du collège, et le jardin plein d'ombres où Victor Hugo fit connaissance avec Virgile.

MUSSET ET SA FAMILLE.

C'est qu'aussi le foyer où Alfred de Musset achève de se façonner, en 1828, diffère de ceux qui abritèrent les enfances des deux autres poètes. En ceci d'abord : le chef de famille y tient place prépondérante. Songez au gentilhomme absorbé par ses terres, qui, de loin, jetait un regard sur les ébats de Lamartine et de ses sœurs : l'influence de l'exemple fut la seule qu'il exerça, peut-être sans y prétendre. Evoquez l'image du « héros au sourire si doux » correspondant avec ses fils par quelques billets, où il traitait sa femme en ennemie (15), et par bonheur trop éloigné d'eux pour que son exemple les déformât. Il y a un monde entre ces pères-là et Victor de Musset.

Celui-ci vit en plein Paris (16), et sans fortune (17); sa famille en est resserrée autour de lui. Dès qu'il revient du

(13) Cf. *Biographie*, chap. IV.

(14) Ici encore le biographe se fait catégorique (chap. IV) : « Lorsqu'il se mesurait avec un grand esprit, il commençait par remplir en conscience le rôle de disciple. Mais bientôt sa raison se trouvait heurtée sur un point; le doute arrivait; le disciple devenait juge, et puis contradicteur. Je le vis ainsi passer tour à tour de Descartes à Spinoza, puis aux philosophes modernes par Cabanis et Maine de Biran ».

(15) Cf. notamment l'ouvrage de M. Le Breton sur la *Jeunesse de Victor Hugo*.

(16) D'abord 33, rue des Noyers, puis rue Cassette.

(17) Au point que, lorsque le choléra enleva M. de Musset, le 8 avril 1832, sa famille put penser que la situation financière allait changer considérablement. (Cf. *Biographie*, chap. VI.)

bureau, où l'appelle chaque jour un labeur régulier (18), il vit tout près de ses enfants. Sans doute, il se remet à sa femme de l'éducation quotidienne; c'est elle qui prononce les sanctions, à propos des mille riens qui exigent un châtement. Car lui cherche la paix avant tout, et sa bonté (19) tournerait vite à la faiblesse. Mais, qu'une circonstance plus grave se présente, c'est lui prend la décision; lorsqu'il s'agit, par exemple, de l'instruction des fils. Rien ne plaisait à ce père comme de suivre leur travail, et la certitude de le voir heureux de chaque progrès contribuait à les maintenir en haleine. Ainsi, ils le payaient un peu de sa tendresse; une tendresse très intelligente. Musset lui-même l'a dit : la voix aimante et jeune encore qui retentit le soir dans le jardin de Ninon n'est qu'un écho de cette voix tant aimée; et les conseils du duc Laerte, cette expérience qui n'a rien oublié de sa jeunesse, cette affection qui devine les âmes et les veut heureuses selon leur rêve, tout cela c'est l'hommage du fils à son père (20). Donc, en 1827, M. de Musset devait se féliciter d'avoir bien dirigé l'éducation de son second fils.

Pour un peu, ils se seraient même réjouis, M^{me} de Musset et lui, de l'avoir outrageusement gâté. Les anecdotes rassemblées par le zèle de Paul, dans la *Biographie*, le prouvent jusqu'à l'évidence. Un exemple seulement (21): à quatre ans, Alfred s'était pris, pour une grande cousine (22), d'une de ces affections qu'éprouvent parfois les enfants; il avait, un jour, parlé de mariage; la famille en avait ri, mais, par une faiblesse significative, chacun s'était prêté à ce jeu; cette cousine se maria. Et là commence l'in vraisemblable : la famille entière se donna le mot pour ne pas avertir l'enfant. Toutes les grandes personnes, jusqu'à l'intéressée et jusqu'à son mari, durent, certains jours, jouer la comédie pour le bon plaisir de ce bambin, dont on redoutait les cris. Quelle sensibilité précoce! semble dire Paul de Musset. Nous pensons, nous, lecteurs : quelle éducation! Les autres caprices d'Alfred rencontrèrent la même complicité bienveillante. On se donnait, pour la justifier, mille raisons; une

(18) Jusqu'en 1820, au Ministère de la Justice; après 1828, au Ministère de la Guerre, où il devait rapidement devenir « chef de bureau à la Justice militaire » (le 1^{er} août 1829).

(19) C'est cette bonté qui lui valut, en 1830, la satisfaction de voir tous ses sous-ordres protester contre la révocation qui venait de le frapper et obtenir son maintien au poste qu'il occupait (27 août 1830). (Cf. Dumoulin : *Les Ancêtres de Musset*).

(20) La chose apparaît presque certaine : dans toute l'œuvre du poète, Laerte est le seul homme d'âge qui n'ait que des vertus et qui garde sa jeunesse de cœur; et *A quoi rêvent* fut écrit quelques mois après la mort de Victor de Musset (1832).

(21) Que Paul raconte tout au long. (*Biographie*, chap. I^{er}.)

(22) L'anecdote se passait en 1814.

surtout : l'extrême nervosité de l'enfant. Et, de fait, dès sa prime jeunesse, il apparaît plus nerveux que son frère Paul, par exemple (23). Pour un rien, des crises de larmes le secouent, presque des crises de nerfs. Reste à savoir si, en pareil cas, les nerfs s'apaisent, quand l'enfant voit que l'on cède à ses lubies. Certes, il ne s'agit pas de faire le procès de l'éducation qui lui fut donnée, mais c'est elle qui a façonné le poète; aussi, doit-elle retenir notre attention. Donc, elle l'a trouvé si nerveux qu'elle s'est laissé impressionner. Qu'une fougue d'impatience le saisisse (et le fait se produit souvent), on tâche à le satisfaire; comme en ce jour où, chaussé de neuf, il trépignait dans l'antichambre (24), tandis que sa mère achevait de s'habiller : « Dépêchez-vous, maman, mes souliers neufs seront vieux ! » Multiplie-t-il, une autre fois, les initiatives malheureuses, on s'affaire : c'est une série de manies; et, tout à son aise, il peut découper les rideaux du salon en lanières, lancer au cœur d'une glace sa bille d'ivoire et coller des pains à cacheter du plus beau rouge sur la carte d'Europe. Sans doute, pensait-on, que, plus tard, on le raisonnerait. Dès que ses nerfs ne le maîtrisent pas, il se plie si volontiers aux conseils reçus (25). C'est la vérité : une intelligence très souple vit en lui; mais il arrive qu'au lieu de s'employer contre ses nerfs, elle se sert d'eux. Le petit Alfred a compris le parti qu'il pouvait tirer de ses détresses. Un jour de rigueur, sa mère l'enferme dans un cabinet noir (26), mais elle reste derrière la porte; il la devine, ses sanglots redoublent; il s'accable de reproches : « une maman si tendre, l'avoir peinée comme il a fait, quel crime!... » Encore un peu et la porte s'ouvrirait. Oui; mais soudain la voix change : « Va, tu n'es guère attendrissante ». Il s'entraîne ainsi à jouer une sorte de comédie; mi par calcul, mi inconsciemment, il se compose un personnage avec toutes ses ressources (27); ce second Alfred l'amuse, car il adore les déguisements. Son plus grand désir alors (et peut-être celui de toute sa vie), c'est d'entasser sur lui des oripeaux et de multiplier ses existences. Si les escaliers en colimaçon du château de Cogniers (28), si les recoins des maisons amies

(23) Aussi mit-on l'aîné en pension, en 1816; il avait alors à peine douze ans.

(24) Cf. *Biographie*, chap. I^{er}.

(25) Parmi toutes les anecdotes qui nous ont été rapportées sur la jeunesse du poète, il n'y en a pas une seule, en effet, qui le montre dans une attitude de révolte, ni même de longue obstination.

(26) Cf. *Biographie*, chap. I^{er}.

(27) Et c'est là une habitude qu'il gardera toute sa vie. Ne le verrons-nous pas, une fois parvenu à l'âge d'homme, s'envelopper d'un vieux carrick, lorsque l'heure sonnera des méditations ou des regrets?

(28) Résidence du marquis de Musset, qui représentait la branche aînée de la famille. Les deux frères y firent séjour, notamment pendant l'été de 1822. (Cf. *Biographie*, chap. III.)

pouvaient parler : que de fois ils ont vu le futur poète transformé en sauvage, en bandit, en écuyer du Moyen-Age, frissonner aux histoires qu'avec son frère et quelques camarades il inventait. Au juste, les inventait-il ou les retrouvait-il dans sa mémoire? Une fois le travail terminé, il se plongeait volontiers dans des volumes (29), tous du même genre, où l'épopée et la fantaisie déformaient le réel à plaisir : *Don Quichotte* de Cervantès, la *Jérusalem délivrée*, les légendes de notre Moyen-Age. Entraîné par eux, il voyageait constamment dans le monde du fantastique et du rêve; et il en garda longtemps la hantise. Mais ces lectures ne semblaient guère indiquées pour un enfant si nerveux. Il ne paraît pas qu'on s'en soit inquiété. On ne dérangeait pas l'enfant; on évitait de le contrarier; il était si caressant! Certes, jamais cet enfant gâté ne fut un enfant terrible, ni même difficile (30). Il aimait trop ses parents pour leur causer, de gaieté de cœur, une peine quelconque. Un besoin d'aimer le poussait vers eux; et le désir, aussi, d'être aimé; la sensibilité à fleur de peau, qui le secouait aux heures de crise, se trahissait, en temps normal, par des gestes de chaude affection.

Enfin, deux autres qualités rendaient Alfred de Musset plus séduisant encore : d'abord la franchise. On n'avait pas souvenir qu'il eût essayé de cacher une faute. En second lieu, la docilité. Sa famille ne l'avait jamais entendu protester contre une décision d'importance prise à son sujet (31). Pas de ces allures d'indépendance où les tout jeunes gens, parfois, se plaisent à essayer leurs forces. M. de Musset le savait bien. Aussi, quand, en cet été 1827, il pensait au lauréat, ce qu'il apercevait en lui, c'est un enfant nerveux, mais facile à reprendre, doué d'une intelligence rapide, capable avec cela d'une certaine régularité dans l'effort. Quant aux sautes de ses nerfs, elles se calmeraient avec les années (32). Pour le moment, l'important était de refaire une santé plus solide

(29) La plupart de ces livres, Alfred les découvrait dans la bibliothèque de son grand-père, Guyot Desherbiers, qui habitait 27, rue des Nohers, tout près de ses petits-enfants. Il y avait ainsi trouvé et lu : *les Mille et un Jours*, *les Mille et une Nuits*, *Les Quatre Fils Aymon*, *Gérard de Nevers*, *le Don Quichotte*, *la Jérusalem délivrée*, *le Roland furieux*.

(30) Le poète lui-même, beaucoup plus tard, devait écrire à sa marraine, en parlant du caractère désagréable qu'il avait alors : « Enfant, j'étais tout le contraire. Je récitais des fables au milieu du salon, après quoi j'embrassais tout le monde ». (Cf. Séché. *Correspondance d'Alfred de Musset*, lettre 89.)

(31) Même plus tard, lorsque son père l'engagea à faire son droit ou sa médecine, lorsqu'il le fit entrer chez Febvrel, Alfred de Musset continua à ne pas se révolter contre les décisions prises à son propos.

(32) Et cependant, pour Alfred, à peine âgé de dix-sept ans, la crise d'adolescence venait seulement de commencer.

au jeune Alfred. On l'enverrait donc, une fois de plus, au manoir de Cogniers, où le marquis de Musset ne demandait qu'à l'héberger; puis, il s'arrêterait au Mans, chez son oncle Stephen Desherbiers (33). A son retour seulement, on parlerait de l'avenir. Il était bien entendu, d'ailleurs, que M. de Musset ne contrarierait point les goûts de son fils (34). Mais Alfred lui-même ne les distinguait pas bien. A l'avance donc, son père cherchait la voie où il l'aiderait à s'aiguiller. Une série de professions de bonne bourgeoisie s'offraient à son choix : la médecine, le droit, pour n'en citer que deux, entre lesquelles l'ambition paternelle balançait (35).

LES INQUIÉTUDES DE L'ADOLESCENT.

De son côté, à Cogniers, puis au Mans, Alfred réfléchissait aussi; un Alfred un peu différent de celui que connaissait son père. Non qu'il fût double. Seulement, ces habitudes de régularité, cette conscience au travail qu'on lui connaissait, tenaient surtout au milieu où il avait grandi, à l'existence qu'il y menait, sorte de moule où se dissimulait son caractère foncier. Le moule, une fois brisé par les circonstances, que restait-il? Ses dons d'intelligence, une culture bien assimilée; et, surtout, deux forces, ou deux faiblesses, comme l'on voudra. D'une part, sa sensibilité hypertrophiée (36). Encline à tous les paroxysmes (37), elle se donne entière, dès l'abord, aux affections qu'elle noue, comme aux livres qui la séduisent. Elle demeure aussi déséquilibrée que jamais; les angoisses de l'adolescence la saisissent à peine,

(33) Cet oncle du poète, qui devait jouer un rôle important dans sa vie, était le frère aîné de sa mère. Il avait été sous-préfet à Fougères, où déjà le jeune Alfred avait été son hôte, en 1818, et exerçait, en 1827, les fonctions de secrétaire général à la Préfecture du Mans.

(34) Dans sa lettre à François Grille, M^{me} de Musset écrivait, dès la fin d'août 1827 : « Je crois qu'il est du devoir des parents de céder à la vocation prononcée des jeunes gens, et qu'en toutes choses, pour réussir, il ne faut pas contrarier la nature. »

(35) C'est surtout au droit qu'on pensait alors chez les Musset. La même lettre à François Grille en fournit la preuve; à propos du jeune Hippolyte Grille, qui venait de réussir à ses examens de droit, la mère d'Alfred écrivait : « M^{me} Grille a donc maintenant obtenu pour son fils, ce que j'espère et ce que j'ambitionne pour le mien », et le plus piquant, c'est que cette décision est représentée par M^{me} de Musset comme une vocation du futur poète. « Alfred veut suivre la même carrière. Son inclination, en contradiction avec mes désirs secrets, l'y porte ». Elle eut rêvé Polytechnique, comme pour Paul naguère, avant que le Gouvernement de Charles X n'eût rayé le nom du jeune homme de la liste des candidats, en même temps qu'il exilait son père.

(36) Ses crises nerveuses, dont nous avons parlé déjà, le prouvaient.

(37) Elle le restera toute sa vie. Musset lui-même, écrivant à la marraine, n'avouera-t-il pas : « Je ne suis pas tendre, mais je suis excessif », et cela, en 1837. (Cf. Séché, *Correspondance*, lettre 89.)

déjà elle commence à vibrer toute. En face, aucune volonté; voilà la deuxième faiblesse. On pensait autrefois, autour de lui : quelle tête il a ! Il était capricieux, simplement. Rien n'est plus différent de la volonté que ces caprices de l'enfance. On cédait aux siens et, donc, il n'avait guère eu d'occasion de déployer quelque ténacité pour les réaliser quand même, ou un certain empire sur soi pour s'en affranchir. Dans l'intervalle qui les séparait, il se laissait vivre; ses parents décidaient pour lui; et cette docilité attestait, de façon différente, la même absence de volonté. Deux faiblesses, d'autant plus graves que le hasard et l'éducation (38) les rapprochent. Fatalement, les résolutions prises ne tiendront pas devant le moindre sursaut de la sensibilité; l'ennui des premiers cours de droit écartera Musset du barreau; l'écoeurement de la première dissection lui fera fuir la médecine (39). Quiconque le voit ainsi le juge voué à toutes les écoles de l'existence, si son milieu vient à lui manquer. Et cela, d'autant plus que ses rêves ne l'entraînent nullement vers les carrières bourgeoises auxquelles pense Victor de Musset. Seul, au fond du parc de Cogniers (40), il s'en aperçoit aussitôt qu'il s'analyse.

Car il lui plaît — déjà ! — de se découvrir lui-même (41), surtout quand il peut marcher un peu au hasard; mais, cette fois, la seule certitude qu'il rapporte de son voyage, c'est qu'il lui faut une existence ensoleillée de luxe. Il en sait le prix doublement : pour en avoir été sevré, pour l'avoir admiré chez ses camarades. Presque toutes ses amitiés l'ont rapproché de jeunes gens plus riches que lui. Sa sympathie première était attirée dès l'abord par l'élégance, par les recherches de la mode. Enfantillage, peut-être, mais qui le suivra toute sa vie. Naguère, il allait les mains tendues,

(38) Puisqu'elle a, involontairement, aggravé ces deux faiblesses; d'abord en n'entraînant pas l'enfant ni l'adolescent à se maîtriser, à triompher de lui-même; ensuite en le laissant se plonger dans des lectures qui ne pouvaient que donner plus d'exigences à son imagination.

(39) Le biographe le dit sans ambages (chap. IV). Tout d'abord « Alfred mena de front la lecture des écrivains étrangers, avec le droit, le dessin... », puis « rebuté par l'aridité du droit, il voulut essayer de la médecine; mais aux leçons d'anatomie descriptive de M. Bérard, la dissection des cadavres lui inspira un dégoût insurmontable. »

(40) Où il est arrivé avec un bref passage au Mans, presque aussitôt après la distribution des prix du Concours général, et après ses examens : « Mon diplôme de bachelier rencontre dans ma poche mon billet de diligence, et l'un n'attendait que l'autre », écrit-il à Paul Foucher, le 23 septembre. — Aussi bien, il avait à Cogniers tout le loisir de réfléchir : « Je suis resté seul dans cet infernal château, où je ne puis parler à personne qu'à mon oncle » (ibid.).

(41) Les lettres à Paul Foucher le prouvent.

vers de Chartres; demain (42), il se précipitera vers Tattet et vers son groupe. Et d'ailleurs, le luxe, n'est-ce pas aussi la liberté? Voilà le grand mot; ce blondin, qui, hier encore, obéissait aux suggestions de ses maîtres, et qui, demain, entreprendra des études vers lesquelles aucune préférence ne le pousse (43), simplement parce qu'on lui dit de les entreprendre, tous ses rêves secrets vont à l'indépendance. Pas depuis longtemps; il y a quelques mois que pareils songes le hantent. Nul chez lui ne peut s'en apercevoir; il reste le même en apparence. Mais, dès qu'il est seul, tout lui parle de liberté; d'abord les aspirations nouvelles qui l'agitent, affaire d'âge; et puis ses lectures. Car il lit toujours avec entrain. Des ouvrages de philosophie, affirme Paul : Descartes, Spinoza, Maine à Biran. Ce sont là des lectures faites pour son travail de classe; mais, heures de délassement, vers quels auteurs se tourne-t-il? Le deviner n'est pas impossible. D'abord, vers les jeunes poètes : Lamartine, Hugo, Vigny. Je n'en veux pour témoin que la lettre à Lamartine : il y frémit un enthousiasme qui sent la poésie découverte par un cœur jeune : « Qui de nous, Lamartine, et de notre jeunesse... »

Il a lu les *Méditations*, comme tous ses camarades, en seconde ou en rhétorique; et il a lu les autres grands romantiques, comme tous les jeunes. Car, à l'époque, il n'y avait pas de rhétoricien qui ne fit ses délices de pareilles lectures. La jeune génération retrouvait chez ces écrivains des états d'âme qu'elle partageait; ils étaient la révélation des années présentes. Enfin, la famille, le journal s'entendaient à traiter Hugo ou Lamartine en iconoclastes. Tout naturellement, les élèves, bons ou mauvais, s'empressaient d'ouvrir les livres condamnés; après la classe de français, on se faisait une joie de rappeler tel jugement de Stendhal (44), ou d'Hugo, pleins d'irrévérence à l'égard des classiques, sorte de « chahut » littéraire. Les romantiques sont apparus d'abord à cette génération comme des aînés qui faisaient de loin des grimaces aux professeurs; la première leçon d'indépendance qu'ils donnaient, la voilà. Musset subit cette contagion comme ses voisins, alors que son père, en dépit

(42) Par demain, j'entends aux environs de 1830. C'est alors seulement que le poète nouera la grande amitié de sa vie, !

(43) Lorsque, l'année précédente, il avait pensé se lancer dans la peinture, au moins céda-t-il à un goût personnel; mais, en 1827, quand il parlait de faire son droit, ce choix lui était très vraisemblablement dicté par le désir d'écarter d'autres suggestions (Ecole Polytechnique, par exemple), et par la conviction que les études de droit laissaient plus de loisirs qu'aucune autre.

(44) Dans son ouvrage *Racine et Shakespeare*, paru dès 1823. Il est d'ailleurs vraisemblable que cette étude en prose était moins connue des adolescents que les poésies de Lamartine, de Vigny ou de Victor Hugo.

de Rousseau, gardait plutôt ses préférences aux classiques. Ainsi, dans les familles les plus unies, les fils se nourrissaient d'une littérature à laquelle leurs parents restaient hostiles; de même, ils se plaisaient à lire des écrivains étrangers, Musset comme les autres. Parmi eux, il aimait particulièrement Schiller et Shakespeare (45), soit pour avoir lu, soit même (nous sommes en 1827 et la troupe anglaise a déjà visité Paris) pour avoir vu jouer leurs pièces (46). De ces promenades à travers les lettres lointaines, il restait ébloui, pris entre ses habitudes et le monde nouveau qui s'offrait à son imagination (47), entendant monter de partout les mêmes encouragements à l'indépendance. Sous leur influence, ses projets se modifiaient. Un désir de liberté le prenait; non pas de liberté dans la nature. Les arbres de Cogniers auront beau lui vanter le charme de la campagne, la ville l'a déjà marqué de son empreinte; et quelle ville! Il aime tout de Paris, les joies intellectuelles qu'on y goûte, les plaisirs mondains qu'on y trouve; et, comme disait Montaigne, jusqu'à ses vices et ses verrues. Certes, de temps en temps, il a plaisir à se détendre pour quelques semaines à la campagne (48); encore faut-il qu'il y retrouve des hôtes accueillants et qu'il ait la certitude de regagner bientôt Paris et ses boulevards. On le lui reprochera plus tard, comme une sottise. Qu'y peut-il? Tous ses goûts se sont formés à l'intérieur des barrières parisiennes. D'ailleurs, ce que les autres poètes vont chercher dans la nature, Dieu et la solitude, ne le tente d'aucune manière; ses dix-sept ans ne connaissent nul élan mystique (49); la société des hommes l'attire (50). Ainsi, ses

(45) On pourrait être tenté d'ajouter d'autres noms, à ceux-ci, notamment celui de lord Byron. Mais les seuls documents qui nous dévoilent les cultes littéraires de Musset adolescent (ses lettres à Paul Foucher) ne font mention que de Schiller et de Shakespeare. Eut-il lu d'autres écrivains étrangers, ces deux-là, surtout, avaient éveillé sa sympathie et son admiration.

(46) Sur ce point, d'ailleurs, nous sommes réduits aux hypothèses. Ni le biographe ni Paul Foucher ne nous apportent de précision. Mais nous savons que le futur poète avait acquis une certaine connaissance de la langue anglaise. « Je donnerais vingt-cinq francs pour avoir une pièce de Shakespeare ici en anglais » (Lettre à Foucher, 23 septembre 1827), et qu'il aimait alors courir les théâtres avec son condisciple.

(47) Et cela, voilà le grave, au moment où il traversait l'inévitable crise de l'adolescence.

(48) Paul de Musset nous dit que son frère et lui avaient gardé un souvenir ému de leur séjour aux Clignets; souvenir qui devait, plus tard, trouver un écho dans la nouvelle de *Margot*. (Cf. *Biographie*, chap. II.)

(49) Le fait vaut d'être retenu. Les premières œuvres d'un Hugo, d'un Lamartine faisaient à leur religion une place importante. Malgré ces exemples, on ne trouve pas un mot, dans ses premières poésies, ni dans sa correspondance de jeunesse, qui permette au lecteur de reconnaître chez lui la moindre croyance.

(50) Il suffit, pour s'en rendre compte, de constater combien la

goûts réels ne le portent vers aucune profession; mais ils ne s'épanouiront que dans une existence fournissant occasions et ressources à tous les caprices d'indépendance, dans le décor de Paris. Chaque fois qu'il y songe, la même question se pose alors, à lui : les carrières qu'on lui proposera, quand il sera entré, lui permettront-elles cette existence? Il connaît celles vers lesquelles son père l'inclinera : avocat, notaire, peut-être médecin.

Mais au fond de lui-même, il caresse un projet différent (51). Il voudrait écrire; et, certes, il devine bien ce que son père peut objecter : que l'année passée, il avait semblé s'orienter vers la peinture; certains dons lui en avaient donnée l'idée, des dons que, plus tard, Delacroix lui envoyait (52), dit la légende. Pourtant, dès 1827, il ne pensait plus à sa vocation de peintre. Sa volonté d'écrire tiendrait-elle plus longtemps? En outre, ses dessins, au moins, prouvaient des dispositions (53). Mais dans quel roman, dans quelle pièce a-t-il fait ses preuves? Il se peut qu'il ait griffonné quelques essais (54), mais, dans ce cas, il ne devait point en être satisfait puisqu'il les a détruits sans en laisser une ligne. Ce qu'il prend pour une vocation, ne serait-ce pas ce vague désir que les adolescents connaissent souvent, frisson littéraire sans lendemain? Victor de Musset ne manquera pas de soulever l'objection. Enfin, un raisonnement, qu'Alfred devine, le paralyse: ses parents invoqueront la nécessité de gagner sa vie pour le cas où ses rêves le tromperaient, la possibilité d'écrire en continuant d'autres études. Tout cela le trouble. Pourtant, chacune de ses réflexions le ramène à son rêve. Cette angoisse où il se débat devient bientôt si

solitude de Cogniers, où il était fort bien traité, l'attriste et l'ennuie (lettre de septembre 1827); combien, au contraire, il reprend vite sa gaieté sitôt revenu dans la maison du Mans, pourtant endeuillée par la mort récente de sa grand'mère (lettre d'octobre 1827).

(51) Il est sûr, à la façon dont, dans ses deux lettres à Paul Foucher, il insiste sur ce désir d'écrire, que, depuis un certain temps déjà, les deux camarades avaient pris, dans le secret, la résolution de se consacrer aux lettres. Et c'est sans doute pourquoi Musset avait préféré le Droit à l'Ecole Polytechnique.

(52) C'est George Sand, dans son *Journal intime*, qui a écrit : (mardi soir, 25 novembre) « ... Delacroix m'a donné le recueil de Goya. Il m'a parlé d'Alfred à propos de cela et m'a dit qu'il aurait fait un grand peintre, s'il l'eût voulu. Je le crois bien. Il veut copier, lui, Delacroix, les petits croquis de l'album d'Alfred. »

(53) Le jugement de Delacroix, rapporté par George Sand, l'établit assez.

(54) Nous savons, notamment, qu'en 1824, il avait composé, pour la fête de sa mère, une chanson, que M. Maurice Allem a recueillie dans son ouvrage : *Œuvres complémentaires d'Alfred de Musset* (Paris, 1910). Mais c'étaient là des vers d'enfant; encore certains mots assez compliqués donneraient-ils à penser que l'apprenti poète avait pu être aidé dans sa tâche.

lancinante (55) qu'il éprouve le besoin de la confier. Mais à qui? Une sorte d'amour-propre le pousse à ne s'ouvrir à son père que le jour où il pourra lui dire, avec quelque manuscrit bien venu : voilà ce dont je suis capable. A ses hôtes d'un jour? Sa cousine est si effacée qu'elle ne compte guère, et son mariage l'a étouffée davantage encore (56). Le marquis, lui, décourage la confiance, même des plus audacieux; c'est un gentilhomme des anciens âges; il mène sa famille avec une autorité qui n'admet pas la réplique (57); dans les ouvrages qu'il parcourt, quand ses yeux rencontrent le nom du roi, très gravement, il ôte la calotte où sa calvitie s'abrite; au reste, homme fort instruit. Alfred lui-même l'affirmait, mais il le comparait au Polonius de Shakespeare (58). Enfin la fille de la maison a tous les défauts que Musset ne pardonne pas : elle est déjà mûre, elle manque de séduction, il la soupçonne d'être portée à lésiner (59). Donc il s'adresse à l'ami préféré, à Paul Foucher.

LES LETTRES A L'AMI.

Ils se sont pris l'un pour l'autre, depuis quelques mois, d'une de ces affections que tout adolescent a rencontrées, mi-intellectuelles, mi-sentimentales, tournant un temps à la passion, puis calmées tout à coup. Ce qui fait l'intérêt de celle-ci, c'est qu'elle reste unique dans la vie de notre poète (60). Les quelques amitiés qu'il nouera plus tard, même celle qui l'unira à Alfred Tattet, nous n'éprouverons nulle peine à découvrir les raisons qui les ont fait naître. Par contre, on se demande ce qui chez Paul Foucher, a pu attirer Musset. Aucune des qualités extérieures qu'Alfred aimait

(55) Les lettres à Paul Foucher révèlent cette hantise (voir à la fin de ce chapitre).

(56) Aussi bien la marquise de Musset avait-elle toujours eu une préférence pour Paul. Celui-ci l'avoue sans fard dans sa *Biographie* (chap. III) : « L'oncle avait une prédilection évidente pour Alfred; la tante, par esprit de justice, me témoignait de la partialité. »

(57) Il en avait donné la preuve, quelques années plus tôt, en prétendant imposer ses volontés à son fils unique, Onésime de Musset, avec tant de rigidité que le jeune homme s'était suicidé au reçu d'une lettre de son père. (*Biographie*, p. 65.)

(58) « Toi qui as lu l'*Hamlet*, de Shakespeare, tu sais quel effet produit sur lui le savant et érudit Polonius! » (lettre de septembre).

(59) Ibid. : « J'aimerais ma cousine, qui est vieille et laide, si elle n'était pas pédante et économe. » Odile de Musset avait alors plus de quarante ans.

(60) Alfred de Musset écrira plus tard à sa marraine : « J'ai été tenté une seule fois de me livrer à l'amitié, c'est un sentiment étrange, inouï pour moi. » (Séché, *Correspondance*, lettre 89), et bien qu'il ne nomme point ici Paul Foucher, les expressions mêmes par lesquelles il dépeint l'amitié ne peuvent convenir qu'au sentiment qui le lia à ce dernier.

ne brillait en lui; il appartenait à la bourgeoisie moyenne (61). Encore s'il se fût recommandé par une intelligence hors-ligne. Mais ses camarades le regardaient comme un balourd sympathique, que c'était plaisir de mystifier; et s'il faut en croire cette langue perfide de Vieil-Castel, on s'y employait avec zèle (62). Sans doute un goût commun des lettres rapprochait les deux amis; Foucher les aimait avec une passion assez malheureuse. Il allait bientôt signer et présenter à l'Odéon, une pièce que Victor Hugo avait écrite en entier (63), et les quelques pages qu'il publia par la suite donnent une piètre idée de sa clairvoyance; notamment le recueil d'articles intitulé : *Entre cour et jardin* (64), où il parle de Musset déjà illustre, comme le premier venu pourrait le faire sans l'avoir jamais rencontré. En 1827 donc, il écrivait déjà; mais qui, parmi les camarades d'Alfred, ne pouvait montrer quelque manuscrit? Dès lors, pourquoi choisir celui-ci entre tant d'autres? On n'aperçoit guère qu'une explication : Foucher, aux yeux du futur poète, était revêtu du prestige de sa famille et de son milieu. Beau-frère de Victor Hugo, admis aux réunions du Cénacle, il pouvait raconter un jour (65) une des rares visites de Lamartine, communiquer quelque jugement tombé de ses lèvres; d'autres fois, il résumait quelque discussion entendue la veille, nommant ses auteurs : Hugo, Vigny, Sainte-Beuve. Derrière lui, Musset devinait une série de silhouettes qu'il eut aimé connaître. Ce rôle de héraut grandissait Paul Foucher. Sans s'apercevoir qu'elle n'était qu'un écho, Musset écoutait la voix amie avec ce respect que les profanes éprouvent pour les initiés. Le camarade prit ainsi figure de guide. De là, la confiance d'Alfred, et l'intimité qui l'unit à Paul Foucher.

(61) Sur ce point, cf. les renseignements fournis sur la famille d'Adèle par l'ouvrage de M. Le Breton (*La Jeunesse de Victor Hugo*). Le père Foucher, d'abord greffier au Conseil de guerre de Paris, avait fini chef de bureau de recrutement au ministère, et la vie modeste qu'on menait chez lui avait été l'une des causes de l'opposition faite par M^{me} Hugo au mariage de son fils.

(62) Au premier volume (1851) de ses *Mémoires sur le règne de Napoléon III*, le comte Horace de Viel-Castel, parlant de Paul Foucher, le dépeint comme « assez sot », et ajoute : « il a été assez longtemps notre victime, aux deux Musset et à moi; nous lui faisions manger de la colophane pour du sucre de pomme et nous affichions partout sa caricature. »

(63) Il s'agit d'*Amy Robsart*. Hugo avait commencé de l'écrire « à dix-neuf ans »; en 1828, il la « reprend, l'achève » et la donne à son jeune beau-frère, Paul Foucher, qui la fait représenter à l'Odéon sous son propre nom (Le Breton, *La Jeunesse de Victor Hugo*).

(64) Ouvrage publié en 1867. Le chapitre consacré à Alfred de Musset est le septième du volume.

(65) Précisons qu'il s'agit ici d'une hypothèse; mais la vraisemblance veut que l'adolescent ait profité, aux yeux de ses camarades, de la gloire qui souriait au mari d'Adèle.

Se retrouver chaque jour en classe, revenir du lycée en s'accompagnant mutuellement lui parut vite insuffisant (66). Ils prirent l'habitude de se consacrer leurs loisirs du jeudi ou du dimanche. Ensemble, ils discutaient littérature, ils couraient jusqu'à quelque théâtre (67) où l'on représentait une pièce prônée rue Notre-Dame-des-Champs. Alfred, tout à l'enthousiasme de l'heure, oubliait même son goût pour les places de luxe; c'est alors qu'il puisa, pour le théâtre, le culte de toute sa vie. Ces entretiens, presque toujours, laissaient, au plus vibrant des deux, les délices d'une découverte. Puis, la conversation glissait de la littérature aux confidences. Avec une spontanéité, dont ses lettres témoignent, Alfred livrait à son ami ses secrets (68) : son besoin d'aimer et d'être aimé comme Roméo, son désir d'écrire comme Shakespeare; ou bien, il tirait de son portefeuille quelques vers, un plan de pièce (69). En un mot, il montrait à cet ami, oublié demain (70), le côté de sa nature qu'il laissait ignorer à sa famille. Tel apparaît le caractère de cette amitié : Musset admire, en Foucher, une vigueur de pensée, une originalité d'expression qui lui viennent du dehors, tandis que Foucher, pas un instant, ne devine le génie à ses côtés (71). Un Montaigne plus jeune et plus modeste, en face d'un La Boétie, moins fin et plus dogmatique; chacun se trompe sur le compte de l'autre. Mais, quand Alfred aura fait la connaissance de Victor Hugo, de Vigny, de Sainte-Beuve, il s'apercevra de son erreur. Mis à même d'entendre les voix, il laissera

(66) Le témoignage de Paul de Musset confirme notre hypothèse. On le trouve dans la « notice » qui précède les *Œuvres posthumes* : « Une communauté de goûts les rapprocha l'un de l'autre : ils étaient pris d'un véritable goût de lecture et de spectacle... Bientôt ils surent par cœur des fragments de pièces, qu'ils récitaient sous les arbres du Luxembourg en revenant du collège. Ils se racontaient des drames étrangers et les ouvrages des auteurs contemporains qu'ils avaient lus séparément, fruits défendus au collège, mais non à la maison paternelle. D'ailleurs, ils ne se contentaient pas de lire et de connaître, ils voulaient aussi juger et discutaient ensemble comme de petits casuistes. »

(67) « Aussi souvent que leurs parents le permettaient, ils allaient ensemble au parterre de la Comédie Française ou de l'Odéon. » Ce même Odéon où, tous deux devaient faire leurs premières armes. Foucher, en 1828, avec *Amy Robsart*; Alfred, en 1830, avec la *Nuit Vénitienne*.

(68) Il suffit de constater la façon dont il lui parle (lettre du 19 octobre 1827) des deux jeunes filles retrouvées au Mans pour comprendre qu'auparavant déjà il l'avait longuement entretenu de cette aventure, et par le menu. Il n'a même pas besoin de donner alors la moindre précision.

(69) De même que Paul Foucher lui montrait ses vers. Musset parle d'eux (lettre du 19 octobre) en homme qui les connaît bien.

(70) Nous citerons l'aveu de Paul Foucher lui-même; il écrit, dans *Entre cour et jardin*, qu'il a connu Musset très jeune et l'a presque totalement perdu de vue par la suite (chap. VII).

(71) Cela se voit à plein, rien qu'à feuilleter *Entre cour et jardin*.

l'écho, sans plus s'en soucier (72). Qu'importe? Cette amitié n'en a pas moins connu, en 1827, des heures d'intimité, de confiance et d'abandon, des moments même de tendresse (73); elle a dominé, quelques mois, la vie sentimentale de Musset (74); sur elle s'est concentrée, au moment qu'elle cherchait sa voie, toute sa puissance d'affection, et sans doute est-ce à elle qu'il pensait quand, déjà vieilli, il écrivait à sa marraine : « J'ai tenté une seule fois de me livrer à l'amitié; c'est un sentiment étrange, inouï pour moi, une excitation peut-être plus forte que le désir dans l'amour, car ce transport ne se satisfait pas. D'après ce que j'en sais, ce doit être un sentiment terrible, très dangereux, très doux, qui doit faire le bonheur ou le malheur de toute la vie et je comprends que Rousseau soit devenu à moitié fou des secousses que cette passion lui a données » (75). Enfin, cette amitié a joué un rôle capital : elle a avivé et précisé chez Musset le désir de devenir un jour, lui aussi, un écrivain; elle l'a aidé à percevoir plus tôt cet appel de la muse qu'il devait entendre un jour ou l'autre. En même temps, elle contribuait à orienter le futur poète : trait d'union entre le romantisme et son ami, Paul Foucher assurait l'influence du Cénacle sur lui, tout en lui laissant l'illusion de se décider librement.

Donc, il apparaît naturel que, de loin, Musset, en cet été 1827, se tourne vers son confident habituel. Par deux fois, il lui écrit pendant son voyage, les seules lettres que nous ayons gardées de son adolescence. La première, expédiée de Cogniers, le 23 septembre, respire l'ennui et la mélancolie (76); l'autre, datée du Mans, le 19 octobre (77), il l'a écrite d'un seul jet, au lendemain d'un flirt qui l'avait

(72) Au point que dans toute l'œuvre de Musset, dans sa correspondance même, après 1827, on chercherait vainement la moindre mention de cette amitié de jeunesse.

(73) Un exemple. Musset écrit, dans sa lettre d'octobre : « Je t'aime plus que moi-même, et j'aimerais autant que toi la femme qui doit m'aimer un jour. »

(74) Il suffit, pour s'en rendre compte, de lire avec attention les deux lettres écrites par Musset à son ami, en 1827. On peut y lire : « Tu es le seul lien qui me rattache à quelque chose de remuant et de pensant; tu es la seule chose qui me réveille de mon néant et qui me reporte vers un idéal que j'ai oublié par impuissance... Je veux savoir ce qui se passe dans ton âme, comme tu sais ce qui se passe dans la mienne; sans doute elles se ressemblent beaucoup » (septembre); et quelque rêve qu'il exprime, jamais Musset ne manque d'y associer Foucher.

(75) Cf. Séché, *Correspondance d'Alfred de Musset*, n° 89.

(76) Cette première lettre a été publiée, par les soins de Paul de Musset, dans la grande édition de Charpentier, au volume des *Œuvres posthumes* (tome X).

(77) Sans doute Paul de Musset ignorait-il cette seconde lettre; elle n'a point de place dans l'édition Charpentier. Mais M. Séché l'a publiée dans son volume *Correspondance d'Alfred de Musset* (Paris, 1907).

délicieusement ému (78); mais sous la diversité des accents, la pensée reste identique : de quoi demain sera-t-il fait? Certes, il ne s'agit pas de choisir une profession, Alfred ne parle de cette question que pour l'écarter : « Non, mon ami, je ne peux pas le croire; j'ai cet orgueil; ni toi ni moi ne sommes destinés à ne faire que des avocats estimables ou des avoués intelligents. J'ai, au fond de l'âme, un instinct qui me crie le contraire » (79). Lui, ce qu'il appelle l'avenir, c'est la réalisation d'un idéal où deux espoirs viennent se confondre : d'abord, aimer, être aimé; voilà sa vocation la plus impérieuse; ensuite, s'il en est capable, écrire. On étonnerait fort Victor de Musset en lui disant que le voyageur rêve amour et manuscrits; pourtant, ces deux lettres n'expriment que ce double désir. Aimer! un verbe qu'il ne demande qu'à conjuguer; il emploierait volontiers le présent; le passé sourirait à sa vanité; par la faute des circonstances, dont il enrage, il s'en tient encore au futur (80) et, surtout, à l'optatif. Un soupir parcourt l'une et l'autre lettre : « Je voudrais aimer ». Une espérance l'accompagne : si c'était pour demain? « Et songe donc, mon cher, peut-être cet hiver trouverai-je une femme; toi aussi, peut-être » (81). Addition de pure gentillesse; de ces deux femmes, la première seule l'intéresse. Pour nous, ce que nous devons retenir, c'est cet aveu : il n'a pas encore connu l'amour. Sans quoi, se bornerait-il à formuler un souhait? Une femme lui suffirait, n'importe laquelle; parce que chacune d'elles peut lui donner la révélation qu'il attend. D'ailleurs, s'il avait aimé, il n'aurait pas écrit à Foucher : « J'aimerai autant que toi la femme qui doit m'aimer un jour » (82). Il y a là une de ces confusions sentimentales comme on n'en commet plus lorsqu'on sait ce dont on parle. Musset n'a donc pas encore

(78) Et qu'il avait ébauché déjà l'année précédente. Il s'agissait de deux sœurs qui lui servirent de modèles pour la Ninette et la Ninon d'*A quoi rêvent les jeunes filles*. Peut-être éprouvait-il pour l'une d'elles une secrète préférence. Pour elle, il avait rimé quelques vers (en octobre 1826, au Mans), intitulés : « Stances à M^{lle} Zoé Le Douairain » :

Heureux séjour où la beauté
M'accueillit avec indulgence!
Demain le jour, ramenant la clarté,
Te rendra leur douce présence,
Et demain je t'aurai quitté!
Mais, si le temps marquant l'heure funeste,
De ces beaux lieux m'ordonne de partir,
Il ne m'ôtera pas le seul bien qui me reste,
De mon bonheur le tendre souvenir.

(79) Lettre du 23 septembre 1827.

(80) Car l'idylle qui donne au séjour du Mans tant de charme n'est point ce que Musset appelle l'amour : « Pourtant je ne suis pas amoureux, j'en suis à dix mille lieues » (octobre 1827).

(81) Lettre du 19 octobre.

(82) Lettre du 19 octobre.

rencontré son premier amour; mais il en rêve, et des imprécations se pressent sous sa plume : « qu'un être (83) qui pourrait sentir et aimer, éloigne de son âme tout ce qui est capable de l'orner, et appelle aimer un passe-temps, et faire son droit une chose importante! Anatomistes qui disséquez les valvules trigloches, dites-moi si ce n'est pas là un polype » (84). Surtout, ce qui le passionne, c'est son propre cas. Il est amoureux de l'amour; isolé, sans une silhouette féminine à l'horizon, il tourne, aussitôt, aux idées noires. « Je donnerais ma vie pour deux sous, si, pour la quitter, il ne fallait pas passer par la mort », écrit-il de Cogniers, et il parle du « système amassé pendant un mois de misanthropie » (85). Le côté amusant de cette misanthropie, c'est qu'elle lui vient de ne pas rencontrer assez d'hommes ou de femmes. Aussi bien, lui-même le confesse : « qu'il arrive une jolie femme » (86), il oubliera son système. Il lui suffira même, pour n'y plus penser, de s'en aller au Mans, son oncle et son grand-père l'y attendent; mais le souvenir de certains flirts, ébauchés pendant des vacances antérieures, l'y attire plus encore; deux sœurs, pareilles et charmantes. Il devine là un sentiment possible, et il y court. Mais au juste, comment se représente-t-il l'amour? A peine le sait-il. Il a si peu d'exigences! D'autres, à son âge, rêvent d'engager toute leur vie; pour lui, la fidélité, la durée n'ont pas d'importance. La femme qu'il voit en rêve, « qu'elle me fasse les yeux en coulisse, et je l'adorerai au moins pendant six mois » (87). Se donner un temps, repartir et papillonner, voilà ce qu'il appelle aimer, déjà. Bien plus, cette femme peut être brune ou blonde, petite ou grande, peu importe. Prêt à toutes les aventures, volage, ardent, c'est Chérubin (88). « Quand je serai débarrassé de cette facilité que j'ai de tomber amoureux comme on s'enrhume », dit-il négligemment (89). Il exagère : jamais encore il n'a été amoureux; mais il voudrait l'être. Et rien ne le révèle mieux que l'ardeur avec laquelle il s'analyse après avoir vu partir du Mans, les deux amies qu'il avait désiré y retrouver. « Jusqu'au moment du départ, tout a été à merveille... mais

(83) D'ailleurs, ces êtres « pour qui le ruisseau n'est que de l'eau qui coule, les forêts du bois de telle ou telle espèce et des cents de fagots, sont peut-être plus heureux que toi et que moi », ajoute-t-il avec complaisance (septembre).

(84) Septembre 1827.

(85) Septembre.

(86) Ibid. (p. 11).

(87) Septembre 1827.

(88) Paul Foucher, en citant cette lettre dans *Entre cour et jardin*, écrivait avec assez de raison qu'il y avait là un mélange de « Manfred et de Chérubin ».

(89) Octobre 1827.

le croirais-tu? Quand il a fallu les embrasser, quand elles eurent disparu derrière le coin de la rue, je sentis cette impression triste et douce que mon cœur avait oubliée; je l'ai gardée jusqu'au soir, toujours la même, mais toujours plus faible, et aujourd'hui je ne sens plus rien, et je regrette de ne plus rien sentir » (90). Comment ne le croirions-nous pas? Il a beau ajouter, avec une sincérité rare, « pourtant, je ne suis pas amoureux, j'en suis à dix mille lieues », nous sommes d'accord : il est fait pour l'être, et sur le modèle des pires amants, à la fois imaginatifs et clairvoyants, tendres et violents, cruels au besoin. Selon l'heure, il exprime ces deux tendances de sa nature : « Sais-tu qui je voudrais être?... Je voudrais être un homme à bonnes fortunes, non pour être heureux, mais pour les tourmenter jusqu'à la mort, faisant jouer tous les ressorts de mon esprit sans jamais toucher à mon âme » (91). Il ne le nomme pas, mais chacun reconnaît là ce Don Juan qu'il a toujours rêvé d'être, sans y parvenir (92). Car il n'a aucune des qualités requises : maîtrise de soi, volonté tenace; aucun des défauts non plus, ni sécheresse de cœur, ni sens pratique. Certes, sa sensibilité est avide de jouissances : « J'ai besoin d'un excès quelconque. Je ne sais que faire; je ne sais comment me débarrasser de ce besoin d'émotions » (93); mais, imprégnée de rêves, elle se défie de la réalité : « Je ne saurais rien voir avec mes yeux de dix-sept ans, que je n'y mêle un peu d'idéal. Je suis fait ainsi. Ah! crois-moi, c'est là le bonheur; si en passant dans la rue une figure inconnue m'a semblé belle, je ne me retournerai pas pour qu'un second coup d'œil me montre que le premier m'avait trompé, je m'enfuis, au contraire, emportant cette image à moitié vraie, à moitié fausse, et l'embellissant encore de toutes les forces de mon imagination » (94), et surtout sa sensibilité reste tendre. Au jeu d'amour, elle se prendra la première, il le devine : « Trompez-moi, méchantes (ce pluriel est un programme), trompez-moi, mais vous n'aurez pas de mérite à me tromper » (95). De ces deux tendances contradictoires, la seconde

(90) Octobre 1827.

(91) Octobre 1827.

(92) Peut-être pourrait-on deviner là, le cas échéant, une première preuve de l'influence de Byron sur Alfred de Musset. En tous cas, il s'agirait de Don Juan plus que de Manfred. Et puis, je crois bien que si les livres de l'Anglais étaient pour quelque chose dans ces projets de l'adolescent, il ne pourrait se tenir de citer son auteur : comme il fait pour Schiller ou pour Shakespeare.

(93) Octobre 1827.

(94) Ibid., et là commence de s'exprimer devant nous la seconde tendance du futur poète.

(95) Ibid. (p. 15).

seule vient du fond même de sa nature; l'autre, il l'a puisée dans ses lectures, peut-être chez Byron (96); elle lui est devenue, au reste, si familière qu'il ne s'en départira plus. Elles opposent en lui une manière d'Octave à un Cœlio résigné; celui-là qui, dans dix ans, reprendra le même thème plus douloureusement :

Certes, ce cœur sans défense
Put sans peine être abusé,
Mais lui laisser l'innocence
Était encor plus aisé.

Que pareil conflit doive entraîner des mécomptes, il n'en doute pas. Son couplet à l'amour aboutit toujours à la souffrance. Souffrance pour la femme aimée, lorsqu'il se pose en Don Juan (97); souffrance pour lui-même quand il se laisse aller à la tendresse de son cœur (98). Il pressent déjà, dirait-on, la leçon que la vie lui donnera et qu'il répétera au public : On ne badine pas avec l'amour. Qu'importe? il a dix-sept ans et une âme trop ardente à vivre pour s'arrêter à de pareilles prévoyances. Sans doute nourrit-il l'espoir d'aimer en souffrant le moins possible. S'il lui faut, par contre, acheter l'amour à ce prix, vienne la souffrance! Il en rêve.

Comme il rêve d'écrire. Et, d'ailleurs, pour lui, ces deux aspirations restent étroitement unies. « La poésie, chez moi, » est sœur de l'amour. L'un fait naître l'autre et ils viennent » toujours ensemble » (99). Son œuvre poétique pourrait porter en épigraphe ce jugement de son adolescence. Mais, en 1827, il trouve plutôt là des raisons de s'inquiéter; en somme, ce qu'il a rimé jusqu'ici, ce sont des déclarations, des poèmes de circonstance (100). A les relire, il n'y retrouve nul accent qui indique un don au-dessus de l'ordinaire : « Ferai-je de l'originalité, en dépit de moi et de mes vers? » (101) Il les condamne; bientôt il les supprimera. Autant il se sent sûr de sa vocation d'amoureux, autant celle qui le porte vers les lettres lui paraît vague. Ah! s'il se croyait du génie, comme il se lancerait! « Ces journaux sont si

(96) Si tant est que Musset, alors, ait déjà lu Byron. La chose n'est point impossible. Je crois pourtant, quand on compare le Musset de 1827 et celui des *Contes d'Espagne*, que la révélation byronienne s'est faite pour lui entre ces deux moments, vers 1828 ou au début de 1829.

(97) Octobre.

(98) Octobre.

(99) Octobre.

(100) Je pense à la chanson pour la fête de sa mère, aux stances à M^{lle} Le Douairin, bref à tout ce qui nous est resté de ses premières ébauches.

(101) Septembre 1827.

insipides, ces critiques sont si plats. Faites des systèmes, mes amis, établissez des règles. Vous ne travaillez que sur les froids monuments du passé. Qu'un homme de génie se présente, et il renversera vos échafaudages, il se rira de vos poétiques. Je me sens, par moments, une envie de prendre la plume et de salir une ou deux feuilles de papier » (102). Donc, il méprise la presse, il se défie de la critique, il déteste les préceptes et les systèmes; il désire écrire selon le caprice du génie; toutes ces propositions sentent d'une lieue le romantisme (103). Avec cela, une sorte de dédain du poète pour l'œuvre une fois mise au jour, où l'on devine l'homme qu'il voudrait être; un grand seigneur dont la muse chante, sans se soucier du reste. Il n'y faut que l'inspiration. Mais c'est précisément d'elle qu'il doute. Il ne le confesse pas, même à son ami; il s'abrite derrière sa paresse. « La première difficulté me rebute et un souverain dégoût me fait étendre les bras et fermer les yeux » (104). Certes, son indolence constitue, sur la route à suivre, un second obstacle; d'autant plus dur à surmonter que la poésie lui demande encore un effort. Il en est pour de longs mois à acquérir le métier. Lorsqu'il veut chanter, il rimaille; cette gymnastique poétique l'ennuie. Au moins, s'il savait quelle matière couler dans ce moule, mais, troisième obstacle, la matière lui manque, parce qu'il a dix-sept ans. On objectera qu'au même âge, Victor Hugo composait ses Odes (105); mais il s'agissait de poèmes dictés par les circonstances, et Musset répugne à ce genre d'inspiration. Ce qui lui semble appeler le vers, c'est ce qu'il sent; la voix de Lamartine le fait rêver. Or il n'a pas assez réfléchi, ni assez souffert, pour donner à ses sentiments une portée générale. Chaque fois qu'il essaie, il retombe dans une sorte de confiance si personnelle, que l'idée de la livrer au public le révolte. D'où cette apostrophe : « Quel est celui de vous qui sait ce que je suis? A qui d'entre vous ai-je prostitué les secrets de mon âme; que celui-là dise : tu t'es donné à moi — un seul le peut faire, tu sais qui je veux dire... Plais-leur par le charme de ta poésie, toi dont l'âme a besoin de chanter ce qu'elle souffre. Ils diront : quel dommage! celui-là méritait d'être aimé. Mais pour moi, ils ne sauront pas si je puis l'être, et si je le suis, ils ne le croiront pas » (106); et, pris

(102) Septembre 1827.

(103) Avant même qu'il fasse activement partie du Cénacle, voilà ce qu'il faut retenir.

(104) Septembre 1827.

(105) Au moins certaines d'entre elles. Le volume des *Odes* ne parut qu'en 1822; mais l'« Ode à la Vendée », par exemple, la seconde du recueil, y porte la date : 1819. Victor Hugo n'avait bien alors que dix-sept ans.

(106) Octobre 1827.

à son éloquence, il conclut : « Non, mon cher, cette pensée me plaît trop, je ne serai jamais poète » (107). Tant de réserve fait sourire chez l'homme, qui six ans plus tard, devait mener, jusqu'à Venise le voyage bruyant que l'on sait; elle n'en est pas moins sincère, la révolte qui l'entraîne à abandonner provisoirement la poésie. Je dis : provisoirement, car les difficultés qu'il rencontre ne peuvent manquer de s'effacer avec les mois. D'ailleurs, pour si peu, il ne renonce pas à écrire; la scène l'attire alors. Il lui plairait d'être un jour l'homme dont le cerveau anime ces personnages qui le charmaient, à sa place de spectateur. Ainsi les lettres à l'ami permettent de deviner les deux vocations littéraires qui se partageront sa vie : le lyrisme et le théâtre (108). Elles semblent même accorder, au second, une sorte de préférence (108), car les ambitions du futur écrivain se résument dans ce souhait : « Je ne voudrais pas écrire, ou je voudrais être Shakespeare ou Schiller » (109). Aveu précieux; il nous livre les plus ferventes admirations de l'adolescent, et dont l'une au moins (110), se prolongera durant des années; rapproché du cri de Victor Hugo : « Etre Chateaubriand ou rien », il montre bien ce qui sépare les deux poètes : le tempérament résolu, la vocation impérieuse de l'un, le caractère hésitant, les aspirations incertaines de l'autre. Nous comprenons mieux ainsi, ce que l'appel de la Muse garde, chez Musset, de vague et de lointain. Il s'agit moins d'une décision que d'une intention, moins d'une volonté que d'un désir.

En outre, ces lettres à Paul Foucher nous prouvent que Musset se connaît avec une perspicacité rare. Très jeune, il avait déjà le goût et le don de bien observer, surtout l'être vivant. Car la vie seule, l'intéresse (111). Tandis que d'autres éparpillaient leur attention sur le monde, il l'a concentrée tout entière sur le cœur humain. Seulement, comme il ne dispose guère que du sien, c'est sur lui qu'il s'entraîne à étudier les autres. Non pour se corriger; il s'agit bien de

(107) Ibid.

(108) Puisque, à en croire la lettre d'octobre (p. 16), le lyrisme, en fin de compte, lui répugnerait.

(109) Septembre 1827.

(110) Il s'agit de celle qu'il éprouve pour Shakespeare.

(111) Dans ces deux lettres, en effet, il n'y a — outre l'analyse de ses propres états d'âme qui les domine presque entièrement — que quelques portraits : celui du marquis de Musset, ou celui d'Odile de Musset, par exemple (septembre), quelques scènes décrites à grands traits : celle de la famille du Mans tout endeuillée (septembre), celle du départ des deux jeunes filles (octobre). Le cadre, les lieux, les choses n'y ont pas de place. Une seule notation : au moment où les deux sœurs s'éloignent : « Quand elles eurent disparu derrière le coin de la rue » (octobre). Encore cette précision n'est-elle suggérée à Musset que par l'intensité du sentiment qu'il évoque alors.

cela. « Voilà comme je suis... C'est ma nature, mon tempérament... je suis fait ainsi ». Ces mots se retrouvent constamment sous sa plume (112), et l'idée ne lui vient pas de combattre les tendances qu'il constate. Ce qu'il cherche, c'est à voir clair en lui. Comme il est doué d'intelligence pénétrante, et très sincère avec lui-même, il arrive à bien se voir tel qu'il est dans le présent. Parfois aussi, il devine les aventures et les détresses où son caractère risque de l'entraîner dans l'avenir; c'est ainsi qu'en une minute de tristesse, il déclare : « Si je me trouvais dans ce moment-ci à Paris, j'éteindrais ce qui me reste d'un peu noble dans le punch et la bière, et je me sentirais soulagé. On endort bien un malade avec de l'opium, quoiqu'on sache que le sommeil lui doive être mortel. J'en agirais de même avec mon âme » (113). De pareilles phrases n'échapperont pas à ceux qui veulent le peindre comme un alcoolique invétéré. Il ne s'agit pourtant ici que de souvenirs littéraires. Il a dix-sept ans; à peine s'il vient d'échapper à la vie régulière d'une famille où l'intempérance eût fait scandale; enfin les deux boissons qu'il choisit sont celles où Hoffmann noyait ses mélancolies. Nous n'en évoquons pas moins un autre mélange, de bière toujours et d'absinthe, où Musset, plus tard, devait se prendre et sombrer. Tout cela, il le dit en passant, d'ailleurs; ses idées noires ne le retiennent jamais longtemps. Les autres non plus. Une étrange versatilité d'humeur se devine à travers ses lettres : la confiance la plus directe se termine en apostrophe à un public imaginaire; l'anecdote, lestement contée, suscite une méditation qui sent déjà son romantique; un portrait se trace en quelques lignes (114); puis, vient un paragraphe où la grandiloquence s'épanouit. Il s'emporte, s'irrite, se passionne; et au milieu de sa tirade, il s'interrompt; le couplet qui devait fustiger autrui, ne se gausse que de lui-même (115); un mouvement rapide anime le tout, qui crie l'optimisme et la jeunesse. Sa nature se devine là tout entière; une nature très complexe, qui prend plaisir à constater ses propres contradictions, et qui, du coup, les accuse. A le voir, tel qu'il apparaîtra aux

(112) C'est là une attitude dont Musset ne devait jamais se départir.

(113) Septembre.

(114) Je pense à ceux qui contient la première liste : le marquis de Musset, sa fille Odile, et à ce passage : « Si je retourne au Mans, je vais trouver tout le monde dans la tristesse, ma grand'mère morte, toute ma famille en pleurs, maman, mon oncle et, au milieu de tout cela, mon grand-père demandant à chaque passant : « Où est ma femme? » et ajoutant : « J'espère qu'elle n'est pas indisposée? » (Septembre).

(115) Ainsi (septembre), il vient de décrire longuement son marasme; puis il s'arrête « qu'il arrive une jolie femme... ». Nous avons déjà cité la phase. Elle se termine sur ces mots : « L'âge me mûrira, j'espère, car je suis bon à jeter à l'eau. »

hommes du Cénacle, avec son menton imberbe, ses yeux candides; de grosses lèvres qu'on peut encore croire enfantines, et son épaisse chevelure blonde, volontiers silencieux, on dirait un garçon très sage, et qui n'a guère de secrets à raconter. Sous ces dehors, il cache : une intelligence, formée près des meilleurs maîtres du grand siècle — logique, peut-être, grâce à eux, — spirituelle aussi, parce qu'elle s'est imprégnée, au foyer de famille, des écrivains du dix-huitième (116); ayant à la fois le goût du fait et des idées générales; en somme clairvoyante, mais paralysante (117); une volonté toujours à la merci du vent qui passe; aucun goût pour l'action, sous quelque forme qu'elle se présente; la conviction que tout homme a son étoile qui décide pour lui en dépit de tous ses efforts (118); une sincérité totale vis-à-vis des autres, et vis-à-vis de soi-même; enfin et surtout, une sensibilité, aiguisée par des lectures les mieux faites pour l'énervier, travaillée par les angoisses de l'âge, avide d'une vie qu'elle ignore encore (119), tracassée de littérature, confondant dans ses enthousiasmes ce qu'elle désire et ce qui sera : la poésie dont elle se sent pleine, le théâtre qui la bouleverse, et l'existence. Tel est l'adolescent, tout prêt à se donner (120), que P. Foucher, un jour prochain, prendra par la main pour l'amener à Victor Hugo, c'est-à-dire au Romantisme.



(116) Largement représentés dans la bibliothèque de Victor de Musset, et plus encore dans celle du grand-père Desherbiers.

(117) Paralysante à force d'être lucide. Plus l'adolescent se rend compte de ses contradictions intimes, plus l'ordre ou l'harmonie lui deviennent difficiles à établir en lui.

(118) Il parle constamment de sa nature, de son caractère et de ses dispositions — dans ces deux lettres —, comme les Grecs parlaient jadis de la fatalité.

(119) Mais qu'elle se représente cependant, à travers ses auteurs favoris, dominée par l'amour. Cet idéal, qui se devine dans les *Lettres à l'Ami*, s'ira précisant, et nous le retrouverons dans les *Contes d'Espagne*.

(120) Qu'il s'agisse d'influences littéraires à subir ou d'aventures sentimentales à nouer. Dans les deux cas, les réactions du futur poète se ressemblent : enthousiasme d'abord, et incapable de raisonner; puis, le temps apaisant la première fièvre, vient la réflexion qui, vite, remet les choses au point et les idées en équilibre.

CHAPITRE II

Musset au Cénacle

Les premiers essais de « l'Enfant gâté »

L'entrée de Musset au Cénacle marque le début de sa vie littéraire; par malheur, ni Alfred, ni l'ami qui le présenta, ni Victor Hugo n'en précisent la date. Le futur poète ne s'attardait pas à noter, au jour le jour, ses impressions; et, quand il évoquera, des années après, « la grande boutique romantique » (1), il cherchera à recomposer l'atmosphère, non à indiquer des dates; — les deux autres, eux, n'ont compris la valeur de la nouvelle recrue que trop tard pour avoir conservé des souvenirs précis (2). Seule, une affirmation de Paul de Musset (3) apporte un peu de lumière : « Avant même d'avoir achevé ses études, écrit-il, Alfred de Musset avait été introduit par son condisciple et ami, Paul Foucher, dans la maison de M. Victor Hugo » (4). De quelles études s'agit-il? De celles du lycée? La formule tendrait à le faire croire (5); la rencontre remonterait donc au printemps de 1827, au plus tard. Mais alors pourquoi la *Biographie* encadre-t-elle cette affirmation dans le récit d'événements survenus en 1828? (6) Et comment admettre surtout, que, dans ses *Lettres à l'Ami* (7), notre poète

(1) Dans les Stances « A Charles Nodier », composées en août 1843.

(2) Aussi bien n'est-il pas certain que ni Foucher ni Hugo aient jamais reconnu le génie de Musset. Le maître n'a-t-il pas dit à Legouvé (qui rapporte ce mot dans son ouvrage *Soixante ans de souvenirs*) : « Vous mettez Alfred de Musset trop haut. C'est un de ces artistes éphémères avec qui la gloire n'a rien à faire et dont la réputation n'est qu'un caprice de la mode. »

(3) *Biographie* (chap. IV).

(4) Et il ajoute, dans la Notice des *Œuvres posthumes* : « Alfred de Musset fut accueilli par M. Hugo comme s'il eût été de la famille. On le retenait souvent à dîner... » Ni Hugo, ni notre poète n'ont jamais rien laissé entendre de pareil.

(5) Et celle de la « Notice » aussi : « Cette intimité n'a pas duré moins de quatre ans ». Mais, un peu plus loin, Paul de Musset écrit : « Alfred de Musset ne s'est séparé de l'Ecole romantique qu'en 1833. » On ne peut donc tirer, de la première précision, aucune conclusion certaine.

(6) Le paragraphe précédent de la *Biographie* commence ainsi : « Au printemps de 1828, notre mère loua un petit appartement. »

(7) Qui seraient alors de quelques mois postérieures, ayant été écrites à l'automne 1827.

ne fasse nulle part mention des hommes du Cénacle. Ne l'oublions pas : le biographe fait appel ici à des souvenirs vieux de plus de trente ans; il a gardé l'impression que son frère entra très jeune au Cénacle; il se rappelle que, lorsqu'au printemps de 1828 Alfred composa son premier long poème (8), il fréquentait depuis plusieurs mois rue Notre-Dame-des-Champs. De là à conclure qu'il y fut admis, étant encore lycéen, il n'y a qu'un pas. Et pourtant le biographe se refuse à le franchir. Aux termes précis : « avant d'avoir quitté le lycée, avant d'avoir fini ses classes... », cet esprit, habituellement net, préfère l'expression « avant d'avoir achevé ses études », qui peut s'appliquer aussi bien aux cours qu'Alfred suivit pendant l'année scolaire 1827-1828. Donc ses souvenirs restent incertains. Quand on l'a compris, le mutisme des « Lettres à l'Ami » reprend sa valeur; l'affirmation de la Biographie, que le poète fut présenté au Cénacle avant la composition d'*Agnès de Guadarrá* (9), garde la sienne; et l'on se trouve conduit à admettre que Musset commença de fréquenter chez Hugo entre l'automne de 1827 et le printemps suivant. Aussi bien, cette année-là seulement, le futur poète trouvait, au milieu de sa nouvelle existence (10), des loisirs que ses classes ne lui auraient pas laissés. L'essentiel, d'ailleurs, est de constater que l'entrée du poète au Cénacle précéda ses premiers essais poétiques (11); plus encore, de retenir qu'il fut conquis par la jeune école, dès l'abord; il y faut insister.

L'ATTRAIT DU CÉNACLE ET DU ROMANTISME.

On a tendance, en effet, à se représenter Musset, dans ce milieu nouveau, tel que Deveria l'a montré (12) : silhouette alerte, revêtue d'un costume de page, pourpoint serrant la taille, toque agressive; qui ne connaît ce crayon? L'habit sied à merveille; et tout ce qu'il évoque, l'espièglerie de l'adolescence, l'inexpérience et la rouerie, beaucoup de malice, de

(8) *Agnès de Guadarrá*.

(9) En effet, le biographe écrit : « L'historique de son second essai (*Agnès de Guadarrá*) se rattache à l'invasion du romantisme et à la grande guerre civile des lettres françaises... Alfred de Musset avait été introduit... dans la maison de M. Victor Hugo. » (*Biographie*, p. 78.)

(10) Une existence fort libre : « Alfred de Musset profita de la liberté qu'on lui laissait... Il suivit un cours de Droit et un cours d'Anatomie, prit des leçons de dessin et de peinture dans un atelier, étudia la musique, le piano, la langue anglaise et se fortifia l'esprit par de bonnes lectures. » (Notice des *Œuvres posthumes*, p. 9.)

(11) J'entends : ses premiers grands essais.

(12) Dans un crayon fait un soir de bal masqué, au temps où le futur poète commençait à fréquenter au Cénacle. L'artiste s'était surtout attaché à rendre la silhouette.

l'impudence, tout cela a donné une valeur symbolique à ce qui n'était que le déguisement d'un soir de carnaval (13). En face de Victor Hugo et de ses amis, on camperait volontiers notre poète dans une posture d'irrévérence. Pure légende. Paul de Musset, lui-même, s'en porte garant : « Alfred, dit-il, n'eut garde de résister à l'enthousiasme contagieux qu'on respirait dans l'air du Cénacle » (14). Comment y eût-il résisté? Sa génération naissait à la littérature en des temps héroïques; le fracas des manifestes (15) devenait si étourdissant que nul débutant ne pouvait se faire entendre, sans s'enrôler au préalable sous un drapeau; et le choix n'était pas difficile. D'un côté, la jeunesse, la nouveauté, la liberté; de l'autre, des têtes chenues, le culte des règles, le principe d'autorité. D'instinct, les adolescents, que piquait la tarentule d'écrire, coururent porter au Cénacle leur concours. La nécessité des temps fit d'eux tous, avant les derniers combats, les « Marie-Louise » du romantisme, — mais des « Marie-Louise » qui ne devaient connaître que la victoire. Plus qu'aucun de ses contemporains, Musset céda à cette contagion. Tout le prédisposait, en face de la jeune école, à l'admiration : son tempérament, ses préférences littéraires, enfin l'influence de ses lectures (16). Sans aucun doute, il avait rêvé de vivre parmi les hommes du Cénacle; et, lorsque Foucher l'amena rue Notre-Dame-des-Champs (17), il y vint en admirateur décidé; avec, peut-être, cette seule crainte, que la réalité ne démentît son idéal. Mais nulle déception ne l'attendait, son assiduité en fournit la preuve. Il prit vite l'habitude de consacrer ses loisirs à ses nouveaux amis. Et il n'en pouvait être autrement : le Cénacle était alors à l'apogée de son prestige. Finies les timidités du début, lorsque Hugo voyait se déchaîner, contre ses premières œuvres, la fureur d'adversaires qu'il croyait

(13) La critique elle-même a souvent aidé au souvenir de ce crayon. Il paraît notamment impossible que Nisard n'y ait point songé lorsqu'il disait, en recevant le poète sous la Coupole, en 1852 : « Votre recueil (*Les Contes d'Espagne*) avait des défauts; mais tandis que, chez d'autres, les défauts ont l'air de tenir à leur chair et à leurs os, vous portiez les vôtres comme un déguisement pour un jour de plaisir. »

(14) *Biographie*, chap. IV. Et son témoignage ne peut être suspect, car il s'est sans cesse attaché à réduire l'influence du Cénacle sur l'esprit du poète.

(15) Dont le plus retentissant, la *Préface de Cromwell*, parut en 1827, au mois d'octobre.

(16) Il suffit, pour le comprendre, d'évoquer ici à nouveau les noms d'écrivains que les « Lettres à l'Ami » citaient ou faisaient deviner : Schiller, Shakespeare, Hoffmann.

(17) C'est-à-dire chez Hugo. Il semble bien qu'Alfred de Musset n'ait point fréquenté chez le grand poète avant que celui-ci se soit installé rue Notre-Dame-des-Champs.

pouvoir considérer comme des amis (18), lorsqu'appuyé par Vigny, dans le *Conservateur littéraire* (19), où le comité de direction prenait un air de conseil de famille (20), il s'acharnait à écarter de lui l'épithète de « romantique ». Chacun la lui jetait à la tête, et, à l'exemple de Lamartine (21), il déclarait ne pas en comprendre le sens (22). Fini, en un mot, le temps du romantisme inconscient. Passées, aussi, les heures du romantisme souffrant du premier Cénacle et de la *Muse française* (23), lorsque, sous le patronage de Chénier (24), Nodier s'unissait à Chénedollé, Emile Deschamps à Soumet, Hugo à Ancelot, Vigny à Guiraud (25). Seul le culte de la poésie les rapprochait (26). Mais, pris entre les néo-classiques et les modernes à la Stendhal, ils occupaient une position d'autant plus difficile à défendre que la garnison ne conjugait pas toujours ses efforts. Elle comptait dans ses rangs des combattants de tous âges. Certains, formés sous l'ancien régime (27), gardaient l'empreinte du classicisme où on les avait nourris. Les autres, soit tempérament (28), soit jeunesse, s'orientaient d'instinct vers la poétique de l'avenir. Entre de pareils compagnons, l'accord ne pouvait

(18) Ces adversaires, critiques influents de la presse, membres de l'Académie, étaient, par leur action sur le public, fort dangereux pour un poète qui débutait. Déjà indisposés par les *Odes*, ils furent soulevés d'indignation par les audaces de métrique et de rythme des *Ballades* (1826). Et leur hostilité ne fut désarmée ni par la protection royale, ni même par les idées très « sages » de l'écrivain, qu'il s'agisse de religion ou de politique.

(19) Fondé par Victor Hugo en 1819; il vécut jusqu'en 1821.

(20) Il était constitué, outre Vigny, par Victor Hugo et par ses frères.

(21) Lamartine, en effet, avait commencé par se défendre contre le qualificatif de « romantique » : « Je ne suis ni romantique comme vous l'entendez, ni classique comme ils l'entendent. » (Texte cité par M. Marsan, *La Bataille romantique*, chap. I^{er}.)

(22) Dans la préface des *Odes* (1824), on lit : « Il (l'auteur) ignore profondément ce qu'est le genre classique et le genre romantique... En littérature comme en toute chose il n'y a que le bon et le mauvais, le beau et le difforme, le vrai et le faux. »

(23) Fondée en 1823, et qui dura jusqu'à l'été 1824. M. Marsan en a donné une nouvelle édition, dans la *Bibliothèque Romantique*.

(24) Les colonnes de la *Muse Française* réservées à la poésie portaient en exergue ce mot d'ordre, tiré de l'œuvre de Chénier :

« Sur des papiers nouveaux, faisons des vers antiques »

(25) Chénedollé était alors inspecteur général de l'Université; Ancelot, bibliothécaire du roi à Meudon; le baron Guiraud était l'auteur d'une tragédie : *Les Machabées*, qui avait obtenu un grand succès à l'Odéon, en 1822; Soumet, bibliothécaire du roi à Saint-Cloud en avait fait paraître plusieurs, dont : *Clytemnestre* (1820), *Saül* (1821). Cette énumération suffit à montrer quel élément de modération ils apportaient au Cénacle.

(26) C'est pourquoi, dans chaque publication de la *Muse Française*, la poésie avait la part royale avec, à ses côtés, la critique et la morale.

(27) Ainsi, Ancelot était né en 1794; Nodier, en 1783; Guiraud et Soumet tous deux en 1788. Chénedollé, le plus âgé, en 1769.

(28) Je pense ici à Charles Nodier.

durer longtemps (29). Pas de programme commun; des formules vagues, que chacun restait libre d'interpréter presque à sa guise; pas de chef unanimement écouté (30); pas d'unité dans leur public. Les plus anciens s'adressaient surtout à la bourgeoisie, voire à l'Académie, où certains d'entre eux ne devaient pas tarder à se faire élire (31); les autres, les vrais romantiques, entraînaient toute la jeunesse. Enfin, ils se partageaient les adversaires; la vieille garde avait beau parfois fulminer contre les néo-classiques, elle avait pour eux plus de considération que pour les révolutionnaires à la Stendhal (32). Hugo, tout au contraire, avait reconnu dans *Racine et Shakespeare* (33) trop de ses convictions pour ne pas se sentir plus près de son auteur que des pontifes académiques. Ainsi, chaque coup porté, chaque manifeste désagrégeait ce groupement de demi-hasard. Certes, ce premier Cénacle, où les romantiques prirent conscience d'eux-mêmes, si Musset l'avait connu, il s'en serait trouvé fort désenchanté.

Mais celui où il fréquente, en 1828, c'est le second Cénacle, celui du romantisme militant, puis triomphant. Laissant les anciens s'en aller vers la Coupole, il a réuni les romantiques de la poésie et ceux de la prose, les jeunes aux jeunes. Cette jeunesse des hommes du Cénacle, ce fut sur l'esprit d'Alfred leur premier attrait. Jeunesse d'âge,

(29) La *Muse Française* ne parut que pendant un an (juillet 1823-juin 1824).

(30) Des hommes d'expérience comme Chénedollé, Soumet, Guiraud, ne pouvant accepter de faire, à côté du tout jeune Victor Hugo, figure de disciples. Aussi bien Hugo ne fut-il pas le rédacteur principal, ni le plus fécond de leur journal. Il n'y donna que deux poèmes et six études en prose, Vigny : trois poèmes et deux articles. (Cf. Marsan: *La Bataille romantique*, chap. II.)

(31) Soumet y fut élu dès 1824; Guiraud l'y rejoignit en 1826, et la même année il était fait baron.

(32) Pour mesurer tout ce qui apparante aux néo-classiques les plus anciens membres du premier Cénacle, il suffit de lire, dans la *Muse Française* (numéro de janvier 1824), le manifeste signé de Guiraud en réponse aux attaques dont les romantiques étaient alors l'objet. Tout en opposant la théorie du Cénacle à celle de ses détracteurs, avec beaucoup de timidité (la lutte « existe entre ceux qui veulent croire parfois à leur cœur et ceux qui, ne croyant qu'à leur raison ou à leur mémoire, ne se fient qu'aux routes déjà tracées dans le domaine de l'imagination, on pourrait même dire entre le XVIII^e et le XIX^e siècle »), il faisait de Boileau un éloge éclatant.

(33) Le *Racine et Shakespeare*, de Stendhal, parut, on le sait, deux fois avec de grandes modifications. Le premier texte fut donné au public en 1823, le second en 1825. (Cf. à ce sujet la savante préface de M. Martino à la grande édition Champion.) Le romantisme y était défendu avec fougue, Shakespeare porté aux nues. C'en était assez pour créer entre l'auteur et Victor Hugo, en dépit de divergences importantes, une sorte de collaboration secrète. La preuve : dès la création du *Globe* (15 septembre 1824), Stendhal se montra très sympathique aux efforts et aux ambitions dramatiques de la jeune école. (Ici encore, cf. l'étude de M. Martino.)

d'abord : Emile Deschamps n'a pas quarante ans (34); son frère Antony, Victor Hugo, Vigny, Sainte-Beuve, Deveria n'ont pas atteint la trentaine (35). Jeunesse de cœur, surtout. Lamartine côtoie la quarantaine, et ses premières méditations sont déjà vieilles de huit années, n'importe; qu'il vienne, par hasard, à l'Arsenal, il reste, pour ses auditeurs d'un soir, l'amant d'Elvire : cela dit tout. Et Nodier qui, avec ses quarante-cinq ans (36), prend figure de doyen, il suffisait que, « faisant un effort pour rester debout », il allât « s'adosser au chambranle de la cheminée, les mollets au feu, le dos à la glace » (37); il n'y avait pas de conteur plus spirituel, plus juvénile. En outre, sur tous ces écrivains, passe un air enivrant. Une foi agressive anime le second Cénacle ; sans doute est-ce là la différence essentielle qui le sépare du premier. Forts de leur génie, sûrs du public qui s'arrache leurs œuvres (38), les romantiques de 1827 ne parlent plus que d'attaquer. Comment les dix-sept ans de notre poète ne seraient-ils pas pris de fièvre? On lui propose une série d'assauts où tout lui plaît.

Il s'agissait d'assurer le triomphe du romantisme; un mot qu'ils arboraient comme un drapeau. Ce mot, bien des critiques ont tenté d'en préciser le sens; et leurs définitions ne concordent pas toujours. C'est qu'il a changé de signification suivant les moments de la lutte; même, les écrivains qui se recommandaient de lui, l'ont souvent compris de manière différente, mettant, selon leur tempérament, l'accent sur telle revendication ou sur telle autre (39).

(34) Emile Deschamps, qui publia, en 1828, ses *Etudes françaises et étrangères*, était né en 1791. Il avait donc environ trente-sept ans quand Musset fit son apparition au Cénacle.

(35) Antony Deschamps, qui donna, en 1829, une traduction de la *Divine Comédie*, était né à Paris, en 1800; Hugo, chacun le sait, en 1802; Vigny, en 1799; Sainte-Beuve, en 1804; Deveria, en 1805.

(36) Nodier était né à Besançon en 1783. Nommé bibliothécaire de l'Arsenal, et logé là, depuis 1824, il avait fait de son salon un des lieux de réunion de la jeune littérature. On y voyait régulièrement Taylor, administrateur du Théâtre Français; de Cailleux, directeur des Musées; Hugo, Vigny, Sainte-Beuve, Fontaney, les frères Deschamps, Latouche, Alexandre Dumas, Saint-Valry, Delacroix, Deveria, Delphine et Sophie Gay, M^{me} Tastu. (Cf. l'étude de M. Salomon : *Charles Nodier et le groupe romantique*.)

(37) Ainsi le dépeint Alexandre Dumas père. (Cf. *Mes Mémoires*.)

(38) En dépit de leurs détracteurs, le succès des *Méditations*, celui des *Odes* et des *Poèmes* fut très net. Ce sont ces œuvres qui conquirent d'abord aux romantiques la sympathie d'un public, encore imbu de la doctrine traditionnelle; « autant de petits La Harpe », a-t-on dit très justement. (Cf. Martino, préface du *Racine* et *Shakespeare*.)

(39) Ainsi, vers 1823, Stendhal y résumait les aspirations de l'âme moderne. Après 1830, il apparaîtra comme une doctrine littéraire et politique comportant une série de croyances et même de règles, auxquelles certains romantiques de la première heure ne voudront pas souscrire.

Mais, en 1828, diverses préfaces (40) de Victor Hugo, de Sainte-Beuve, d'Emile Deschamps venaient d'apporter quelques précisions. Grâce à elles, les néophytes, (ainsi Musset), voyaient d'abord dans le romantisme une doctrine littéraire, révolutionnaire (41) et donc séduisante, qui prétendait instaurer, sur les ruines du classicisme (42), une littérature adaptée aux exigences de l'âme moderne. Son premier point était que l'écrivain se conformât à la vérité; une vérité complexe (43) à l'image de la nature et de la vie, les deux maîtres d'Hugo et ses amis proposaient à leurs disciples. L'une, disaient-ils, — et c'était la vie — se plaît à multiplier les contrastes; par conséquent, l'œuvre d'art cherchera toujours à rapprocher les genres et les tons les plus opposés (44). L'autre ne crée jamais que de l'individuel; par conséquent, le poète portera son soin à mettre en valeur le côté « caractéristique » des personnages qu'il invente (45). Et puis, il observera le réel, à travers tous les documents dont il peut disposer; il fera sa place à l'histoire, il s'efforcera de glisser dans son œuvre une couleur locale exacte. Mais, comment pourrait-il atteindre la vérité si, à chaque pas, des conventions l'arrêtaient? Il faut que l'écrivain soit libre. Libre de choisir son sujet (46), d'adopter le genre qui lui plaît, et plusieurs ensemble, s'il veut; libre d'entrer dans tous les domaines, de recourir au merveilleux chrétien, pour ne citer qu'un exemple; libre de prendre dans la vie n'importe quel modèle,

(40) Ces préfaces ce sont : celle de *Cromwell*, celle des *Etudes françaises et étrangères*, par Emile Deschamps, et celle du *Tableau de la Littérature française au xvi^e siècle*, par Sainte-Beuve, publiées, l'une et l'autre, en 1828. Vigny, en 1829, y ajoutera sa *Lettre à Lord...*

(41) J'entends : au point de vue littéraire. Car si, en 1828, le romantisme du Cénacle n'est plus conservateur et catholique comme autrefois, il n'est pas encore républicain comme il sera après 1830.

(42) Qui avait fini son temps, à leurs yeux. Emile Deschamps le dit nettement : « Nos grands maîtres ont parcouru en triomphe et jusqu'au bout les routes qu'ils se sont ouvertes... Un grand siècle littéraire n'est jamais la continuation d'un autre siècle. »

(43) De là toute la théorie du mélange des genres; et de là le mot célèbre : « Tout ce qui est dans la nature est dans l'art. » (Préface de *Cromwell*.)

(44) C'est là le résumé d'un passage célèbre de la préface de *Cromwell*. (Pp. 15-17.)

(45) Cf. Hugo (*ibid.*, p. 49) : « Si le poète doit choisir dans les choses (et il le doit), ce n'est pas le beau, mais le caractéristique »; l'essentiel des drames de Shakespeare est « dans la peinture individualisée des caractères » (Deschamps, Préface des *Etudes françaises et étrangères*); enfin, Vigny ajoutera (*Lettre à Lord...*) : le dramaturge « créera l'homme, non comme espèce, mais comme individu, seul moyen d'intéresser à l'humanité ».

(46) Et de l'étendre autant qu'il lui plaira. Stendhal n'écrivait-il pas, dans son premier *Racine et Shakespeare* (1823) : « Il est beau de voir Othello, si amoureux au premier acte, tuer sa femme au cinquième. Si ce changement a lieu en trente-six heures, il est absurde, et je méprise Othello. »

le plus ridicule ou le plus repoussant; libre, enfin, de puiser à sa fantaisie dans tous les coins du vocabulaire (47). Cette liberté, — le second article du *Credo* romantique, — ne peut avoir de limites que le souci de la vérité et la haine du « commun » (48), c'est-à-dire non du « grotesque », mais du « plat ». Au reste, l'éviter n'était point difficile pour les vrais poètes. Grâce à la poésie, « cette langue immortelle », dont Musset devait dire :

... Elle a cela pour elle...

Que le monde l'entend et ne la parle pas (49),

l'écrivain imposait sa griffe à son ouvrage. Car, aux yeux des hommes du Cénacle, le lyrisme devait trouver place partout, fût-ce au théâtre (50). Ainsi, la révolution littéraire inscrivait, comme l'autre, au frontispice de ses monuments, une formule ternaire : vérité, liberté, personnalité. Pareille symétrie n'était pas faite pour déplaire à Victor Hugo; et Musset, si aristocrate qu'il pût être en secret (51), ne songeait point à s'en formaliser. Il était pris là par tous ses faibles : flatté dans son goût de l'indépendance et dans son désir de se distinguer, encouragé dans le débordement de sa sensibilité et dans son amour de l'observation exacte; séduit, enfin, par la souplesse de cette doctrine. Car elle laissait à ses adeptes les plus vastes latitudes. En s'inspirant d'elle, on pouvait écrire *Hernani* ou *Othello*, les *Orientales* ou les *Poésies* de Joseph Delorme. Traduisez qu'on pouvait se recommander d'elle, sans cesser de penser, comme La Fontaine :

Diversité, c'est ma devise.

Pour la jeune génération, le romantisme apparaissait

(47) « Nous voudrions un vers libre, franc, loyal, osant tout dire sans pruderie, tout exprimer sans recherche... Tour à tour positif et poétique... inépuisable dans la vérité de ses tours, insaisissable dans ses secrets d'élégance et de facture... s'occupant avant tout d'être à sa place... Le vers au théâtre doit dépouiller tout amour-propre... doit tout transmettre aux spectateurs : français, latin, textes de lois, jurons royaux, locutions populaires. » (Préface de *Cromwell*, pp. 54-55.)

(48) Une idée sur laquelle reviennent les manifestes de l'époque. Deschamps déclare que l'ennemi à combattre, c'est « le commun »; Hugo affirme (préface de *Cromwell*, p. 49) « cette étude, soutenue d'une ardente passion, garantira le drame d'un vice qui le tue, le commun », et il ajoute, un peu plus loin, à propos de la tragédie : « En somme, rien n'est si commun que cette élégance et cette noblesse de convention. Rien de trouvé... rien d'inventé dans ce style. Ce qu'on a vu partout... des idées d'emprunt vêtues d'images de pacotille. »

(49) Cf. *Namouna*, chant II (deuxième dizain).

(50) Ainsi Deschamps loue Shakespeare du « coloris poétique » de ses drames; ainsi Vigny, dans sa *Lettre à Lord...*, prône, comme style de théâtre, le : récitatif franc qui, dans les moments de passion, montera comme un chant.

(51) Il avouera, dès 1829, dans *Mardoche* : « En politique, son sentiment était très aristocratique. »

encore comme une machine de combat; il avait un programme négatif, beaucoup plus détaillé que l'autre, où se trouvaient inscrites, dans chaque genre, toutes les règles, toutes les contraintes qui prétendaient endiguer l'inspiration de l'écrivain. Que d'adorables perspectives pour une imagination de dix-sept ans, déjà débridée! (52) Ajoutons que, désormais, la lutte allait se livrer sur la scène. Dès 1828, les romantiques préparaient ce dernier combat (53); et Musset, dont c'était le premier assaut, frémissait d'impatience. N'avait-il pas, depuis longtemps, une prédilection pour le théâtre? Ce drame, bâti sous le signe de Shakespeare, qu'on voulait opposer à la tragédie, n'était-ce pas précisément le théâtre qui l'enchantait? Enfin, les adversaires qu'on désignait à ses coups, n'étaient-ils pas ceux que, d'instinct, il détestait? D'abord les critiques (54), puis tous les tenants du passé : néo-classiques, classiques à la Racine; derrière eux l'Université, plus loin, l'Académie française, c'est-à-dire des hommes aux honneurs; son sang indépendant ne fait qu'un tour; qui encore? la bourgeoisie; or, en elle, tout révolte Musset : sa morale aux conventions rigides (55), sa tenue extérieure, contre laquelle il se cabre, dandy en herbe; enfin, la vieillesse; et, pour lui, ce mot-là résume toutes les tares (56). Je ne sais pas d'adolescent qui ait poussé plus loin que lui la haine des cheveux blancs et des visages ridés. Morts ou vivants, il voit donc, dans le camp adverse, tous les hommes qu'il déteste.

Et dans les rangs de ses compagnons, au contraire, morts ou vivants, il reconnaît tous ceux vers qui l'entraîne quelque sympathie. Car le romantisme, en 1828, c'est encore, dans le décor du Cénacle, une atmosphère. La bonne entente y règne, et même, à de certaines heures, la gaieté. La jeune

(52) L'amour de la liberté, le goût de l'indépendance, flattés par certaines déclarations de l'Ecole (ainsi Deschamps écrivait, dans la Préface de ses *Etudes françaises et étrangères* : « Pourquoi ne pas apporter en littérature cette indépendance de principes, cette conscience passionnée qui, seule, réussit maintenant en politique? »), ont contribué puissamment à jeter Musset dans le Cénacle. De là sa révolte, en 1830, lorsqu'il verra les amis d'Hugo, à leur tour, proposer des dogmes au respect des jeunes romantiques.

(53) De façons différentes, suivant les tempéraments. Certains comme Vigny et comme Deschamps, pensaient à donner au public français, en lui présentant les pièces de Shakespeare, des modèles de ce que devait être le drame; d'autres, ainsi Hugo et Dumas, construisaient des pièces nouvelles, inspirées sans doute de l'esprit shakespearien, mais qui ne fussent ni des traductions, ni même des adaptations. En quoi ils étaient d'accord avec Stendhal.

(54) Cf. les *Lettres à Paul Foucher* (septembre).

(55) Où il voit déjà l'ennemie née de cette passion effrénée qui lui semble, à lui Musset, la suprême raison de vivre.

(56) Dès les *Contes d'Espagne* il lui réserve ses plus cinglantes épigrammes.

école s'était trouvé, dans la Littérature du passé, des titres de vieille noblesse, toute une généalogie, où figuraient des étrangers : Shakespeare, Schiller, Goethe, le Dante, Byron, et des écrivains de langue française : les hommes de la Pléiade, Chénier, Jean-Jacques (57). On communiait ensemble dans le culte de ces communs ancêtres. Il en résultait une solidarité prompte aux effusions. Le succès de chacun suscitait la joie du groupe. L'heure des querelles personnelles, sans doute, ne tardera pas à sonner; mais, en 1828, toutes les générations du romantisme formaient encore un faisceau bien uni. Chateaubriand, Lamartine ne cachent pas leur sympathie pour le Cénacle. A la tête des troupes, Victor Hugo organise le combat (58), entouré d'un état-major où l'on rencontre Vigny, Dumas, Sainte-Beuve, Mérimée (59). En liaison vers les Beaux-Arts, tous les artistes dont le nom perce : Delacroix, Deveria, David d'Angers, Boulanger (60). Derrière eux, les étudiants. Reliant le Comité central à cette foule anonyme, quelques privilégiés, les Fontaney, les Gautier (61), chargés de transmettre le mot d'ordre ou le mot de passe. Ajoutons ces œuvres, qui nous émeuvent encore, bien qu'elles aient perdu l'attrait de la nouveauté (62), et ces manifestes retentissants, ordres du jour en même temps que programmes. En somme, une atmosphère de bataille, avant la victoire certaine. L'action de ce Cénacle sur les âmes jeunes est si irrésistible qu'au fond de leurs provinces, les adolescents suivent le mouvement avec passion. La génération de Zola connaîtra encore le même émoi délicieux (63). Dans tous les lycées, on s'arrache les œuvres

(57) Le mouvement des romantiques vers les auteurs anciens dont ils se recommandent est surtout sensible à partir de 1827; la Préface de *Cromwell*, pour Shakespeare; le *Tableau de la Littérature française au xvi^e siècle* (1828), pour la Pléiade et Rénier; la traduction de la *Divine Comédie*, par A. Deschamps (1829), le prouvent.

(58) Cette action personnelle d'Hugo, qui croîtra avec les années, constitue, elle aussi, une différence essentielle entre les deux Cénacles.

(59) Moins assidu que les autres, Mérimée pourtant côtoyait le Cénacle et y avait ses entrées; c'est à ce titre que Musset l'invitera chez son père à la première lecture des *Contes d'Espagne*.

(60) C'était là l'état-major du romantisme artistique; Pierre-Jean David, dit David d'Angers, né en 1792, était déjà alors un sculpteur arrivé; il avait été reçu à l'Institut en 1826; Eugène Delacroix, un peu plus jeune (né en 1798) et le vrai chef du romantisme en peinture, ne devait l'y rejoindre qu'en 1857. Les deux frères Deveria étaient plus jeunes encore; l'un avait vingt-huit ans, l'autre vingt-trois.

(61) Tous deux âgés d'une vingtaine d'années, et de la même génération qu'Alfred de Musset.

(62) Musset assista ainsi à la genèse des *Orientales* (1829), d'*Hernani* (1830), d'*Henri III et sa Cour* (1829), des *Chroniques de Charles X* (1829) des *Poésies de Joseph Delorme* (1829), enfin d'*Othello* (1829).

(63) Cf. notamment le passage de ses *Documents littéraires* (1881), où Zola montre l'action exercée sur la jeunesse par la révélation d'Hugo et de Musset. « Nous restâmes frissonnants », écrit-il.

de l'Ecole. On sanglotte sur les imprimés. « Que serait-ce, disait Eschine, si vous aviez entendu la bête elle-même? »

Or, ces écrivains, Musset les connaît. Ces poèmes, il les écoute tomber des lèvres de leurs auteurs; dans quel silence recueilli! accompagné de quel brouhaha d'admiration! Ces articles, il assiste à leur genèse, dans des entretiens où les lyriques jettent leurs métaphores, où la subtilité de Sainte-Beuve fait jouer la lumière et l'ombre. Cela n'est rien encore; avec les hommes du Cénacle, il a des rendez-vous ignorés du vulgaire. On l'invite à ces promenades que Victor Hugo fait avec quelques fidèles vers Notre-Dame (64). Il s'en gaussera plus tard (65), mais sur le moment, il n'aurait ni son âge, ni sa sensibilité, si un frisson de ferveur ne le parcourait.

Il est plus assidu encore aux réunions familiales de l'Arsenal, aux sauteries de la jeunesse, car le Cénacle n'est pas seulement une chapelle d'écrivains et d'artistes. Chez Nodier, les femmes ou les filles des romantiques viennent égayer les petites fêtes (66). Leur présence n'empêche nullement qu'on fasse à la Littérature sa part royale (67); mais, certains soirs, on fait aussi de la musique. Marie Nodier se met au piano.

Je vous ai vue enfant, maintenant que j'y pense,

Fraîche comme une rose et le cœur dans les yeux (68).

Elle était charmante, croyons-l'en; il devait redire quelques mois plus tard :

La tête coquette et fleurie

De Marie

Brillait comme un bluet mêlé

Dans le blé.

Tachés déjà par l'écritoire,

Sur l'ivoire

Ses doigts légers allaient sautant

Et chantant (69).

(64) Paul de Musset, *Notice des Œuvres posthumes* (p. 9) : « Il était de ces promenades où l'on allait assister au coucher de Phébus le Blond »; et du même, en termes plus précis, ce passage : « Devenu bientôt un des néophytes de l'église nouvelle, il fut admis aux promenades du soir, où l'on allait voir le soleil se coucher ou regarder le vieux Paris du haut des tours de Notre-Dame. » (*Biographie*, p. 79.)

(65) Musset, assez vite, jugea ces promenades ridicules. Les vers de *Mardoche* :

Il « se couchait précisément à l'heure

Où (quand par le brouillard la chatte rôde et pleure)

Monsieur Hugo va voir mourir Phébus le Blond ».

datent de 1829 (septembre).

(66) Et non seulement chez Nodier, mais chez les Deveria ou chez les Deschamps qui, eux aussi, assez souvent recevaient les jeunes romantiques.

(67) Les lectures n'avaient pas lieu seulement rue Notre-Dame-des-Champs. Il s'en fit chez Nodier; il s'en fit aussi chez les Deschamps.

(68) Premiers vers d'un sonnet écrit par Musset au mois de mai 1843.

(69) Ce sont deux strophes de la « Réponse à M. Charles Nodier », composée en août 1843.

Sans doute, était-il alors de ceux qui venaient s'accouder au piano, mi-pris par la mélodie, mi-amoureux; dont Fontaney, là-bas, enrageait (70). D'autres fois, on se mettait à danser : sauteries du dimanche à l'Arsenal, bals masqués chez les Deschamps ou chez les Deveria. Et Musset adorait la danse. « Je vous ai vu bambin », fait-il dire à M^{me} Menessier :

Je vous ai vu bambin, boudeur et paresseux;
Vous aimiez Lord Byron, les grands vers et la danse (71).

C'est là un goût qu'il garda longtemps, mais qui, en 1828, tournait à la passion et lui valait bien des succès. Il s'en doute, et cela l'enchantait. Car son entrée au Cénacle n'a pas tué en lui l'espoir de rencontrer, cette année même, la femme dont il rêve. Et, dans le tourbillon des danses, la tête un peu perdue, le jarret ferme, audacieux dans ses propos, il ébauche des flirts sans lendemain, qui émeuvent ses partenaires (72), et qui l'entraînent, lui, à savoir comment l'on plaît aux femmes. Soirées délicieuses. Beaucoup plus tard, il les épargnera, quand il criblera d'épigrammes les ridicules du Cénacle. Mais, en 1828, l'heure de l'ironie n'a pas sonné; les goûts que révélaient les *Lettres à l'Ami*, ses curiosités artistiques, sa fatuité d'adolescent, tout en lui s'épanouit dans ce nouveau milieu; tout jusqu'à son indolence, puisqu'il y trouve réunis, sans avoir à les chercher aux quatre coins de l'horizon, les plaisirs qu'il désirait. Aussi, sa jeunesse ardente payait-elle d'une adhésion sans réserve l'accueil que ses amis du Cénacle lui ménageaient.

(70) Le « Journal » de Fontaney, qui fut récemment publié dans la *Bibliothèque romantique* par les soins de M. Jasinski, ne laisse aucun doute sur la jalousie qu'il nourrissait contre Musset.

(71) Vers extraits du sonnet dont nous citons plus haut le début (mai 1843).

(72) Encore que Paul de Musset soutienne : « Les femmes n'avaient fait aucune attention à ce petit bonhomme... » Nous comprenons ce qu'il veut dire; le futur poète n'avait pas encore d'aventure importante. Mais elles paraissent imminentes, dès 1828. Le frère aîné ajoute, en effet : « Mais, en quelques mois, sa taille se développa, il perdit son air enfantin et son caractère timide... Son regard devint si ferme, si plein d'interrogation et de curiosité qu'on avait de la peine à le soutenir. » (*Biographie*, p. 84.) Faisons ici la part de l'indulgence fraternelle. L'âge des audaces est venu. « La première femme qui s'aperçut de ces changements », dit le biographe, « était une personne de beaucoup d'esprit ». Elle ne fut point la seule; puisque à la fin de 1828, Prosper Chalas disait à Paul de Musset « en voyant cette vivacité aux plaisirs du monde, cet air de jeune poulain échappé, ces regards qu'il adresse aux femmes et ceux qu'elles lui renvoient, je crains fort pour lui les Dalila ».

L'ACCUEIL DU CÉNACLE.

Le mot n'est pas trop fort : ces poètes, déjà glorieux, traitent en ami l'adolescent épris de littérature. En ami, mais non en égal. Alfred lui-même a donné sa nuance exacte à la bienveillance qui l'entourait :

Et moi, de cet honneur insigne
Trop indigne,
Enfant par hasard adopté
Et gâté (73).

Enfant, certes; il avait dix-sept ans, lorsqu'il parut au Cénacle; encore les portait-il à peine. Des cheveux très blonds, une silhouette gracieuse donnèrent aux maîtres du romantisme l'impression d'une extrême jeunesse. La meilleure preuve : ils gardèrent l'image qui les avait frappés d'abord, sans s'apercevoir que les années faisaient de l'adolescent un poète. Les plus perspicaces, Vigny, Sainte-Beuve (74), ne comprirent cette transformation qu'en écoutant les *Contes d'Espagne*. Quant aux autres, ils continuèrent à traiter Musset comme un benjamin qui s'exerce (75). Il s'en formalisera plus tard (76). Mais, en 1828, il trouvait la chose naturelle. Tout, d'ailleurs, renforçait l'impression de jeunesse que donnait le physique de notre poète. D'abord le parrainage de Paul Foucher, qui, au Cénacle, faisait figure de petit garçon; chacun eût été surpris qu'il prît une part active à la discussion, Victor Hugo le premier, qui l'avait connu en culottes courtes, alors qu'il rimait ses odes et rêvait d'épouser Adèle. Être patronné par lui constituait un brevet de jeunesse. Et puis Alfred avait dû recommander à son ami de ne point souffler mot de ses essais poétiques (77). Il

(73) « Réponse à Charles Nodier » (août 1843).

(74) Deux des membres du Cénacle avec lesquels il fut le plus intimement lié (cf. à la fin de ce chapitre).

(75) On raconte qu'un soir, au sortir d'une lecture que Musset venait de faire dans un salon ami, le maître prit par le bras le jeune lecteur, donna des conseils, de la meilleure grâce du monde, mais comme il aurait fait à un apprenti, et il s'agissait des *Contes d'Espagne*; si bien que Musset, agacé, lui aurait répondu sans humilité. Mais il s'agit d'un incident dont nous ne savons pas s'il s'est vraiment passé. Par contre, nul n'ignore que Lamartine en 1836, laissa sans réponse la *Lettre* que Musset lui avait dédiée.

(76) Et, notamment, en 1840, lorsque parut la réponse de Lamartine, De là les vers :

Tout s'en va, les plaisirs et les mœurs d'un autre âge...
Rosalinde et Suzon qui me trouvent trop sage,
Lamartine vieilli qui me traite en enfant.

(77) C'est ici une hypothèse. Mais lorsque Sainte-Beuve, averti le premier, annonça à Hugo que Musset venait de lui communiquer quelques poèmes qui ne manquaient pas d'intérêt, ce fut un étonnement général. Or, Foucher, dès septembre 1827, savait que son ami commettait des

attendait d'avoir écrit un poème qui lui plût. L'événement ne se produisit que plus tard, probablement au début de 1829 (78). Jusqu'à cette date, il demeura dans son coin d'ombre; défiance de soi qui le privait du seul titre qui pût lui mériter l'attention de ses hôtes. En outre, l'éducation familiale lui avait donné l'habitude de se taire quand des hommes parlaient et il était avide de s'instruire en écoutant un Hugo ou un Vigny. Aussi, restait-il attentif et, presque toujours, silencieux. C'est ainsi que Lamartine l'a vu, « non-chalamment étendu dans l'ombre, le coude sur un coussin », avec « des yeux rêveurs plutôt qu'éclatants » (79); c'est ainsi que l'a représenté David d'Angers, en ce médaillon qu'aimait Théodore de Banville (80) : de profil, le cou dégagé, visage aux lignes pures et aux traits précis (81), un ensemble lamartinien, où seule la chevelure frémit. Mais, dès que sonnait l'heure de la danse, il s'élançait. Cette ardeur aux plaisirs de l'adolescence achevait de le classer parmi les tout jeunes. Voilà le Musset qu'Hugo, plus tard, retrouvait dans ses souvenirs : « regard ferme et clair, narines dilatées, lèvres vermillonnées et béantes » (82); voilà celui que Deveria croquait en hâte : corps frémissant d'impatience. Attitudes contradictoires, — vraies pourtant toutes les deux; et qui, toutes les deux, devaient laisser aux maîtres du Cénacle l'impression d'une jeunesse presque enfantine.

Cette jeunesse n'empêchait pas qu'Alfred eût gagné là bien des sympathies. Il jouait le personnage de « l'enfant gâté ». « Par hasard adopté », ajoutera-t-il. De fait, tant de bienveillance s'expliquait; ne rayonnait-il pas une sorte de charme candide capable de désarmer les préjugés hostiles? Un exemple : sa tenue, qui est d'un dandy, révèle l'importance que gardent alors pour lui les préoccupations

vers. Qu'en déduire? Sinon qu'il s'était gardé d'en parler aux grands hommes du Cénacle et pourquoi se fût-il tu, si Musset lui-même ne l'en avait prié?

(78) En tous cas assez peu de temps avant les *Contes d'Espagne* pour que la lecture de *Don Paez* puisse être une révélation aux yeux de certains. Ainsi Dumas.

(79) Dans un portrait dont M^{me} Arvède Barine a senti l'importance. (Cf. son ouvrage : *A. de Musset*, p. 34.) Au reste, il y avait, dans cette attitude, moins de paresse que de recueillement.

(80) Cf. *Camées parisiens*, le premier de la huitième douzaine.

(81) Banville l'a bien noté : « Sans barbe alors, et tout resplendissant d'une grâce juvénile; ce nez aquilin trop long et trop busqué, d'un caractère si étrange et hardi, ces yeux ingénus et profonds, cette petite bouche aux lèvres amoureuses..., ce puissant menton byronien, et surtout ce large front modelé par le génie, et cette épaisse, énorme, violente, fabuleuse chevelure blonde, tordue et retombant en onde frémissante, lui donnant l'aspect d'un jeune dieu. »

(82) Ce portrait-ci, également cité par M^{me} Arvède Barine, se trouve dans le *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*.

mondaines; voilà qui ne devait guère sourire à Victor Hugo (83), encore moins aux bousingots de l'Ecole (84). Or, aucun des portraits que nous ont tracés de Musset jeune, les hommes du Cénacle, Hugo, Dumas (85), Lamartine, ne contient la moindre allusion à ces soucis choquants. En outre, à voir Alfred de plus près, on le devinait exagéré, ardent un moment jusqu'à la passion, et tout à l'heure poursuivant une méditation immobile, peut-être passionné jusque dans la méditation; après cela, le silence dans lequel il suivait les discussions ne pouvait que flatter l'orateur ou le poète. Chacun l'avait vu, quelques minutes auparavant, enfiévré à la contredanse; tant de calme soudain constituait le plus délicat des hommages. Son entrain, par contre, lui garantissait dans le clan des pères et des mères, toutes les indulgences. Ce qui n'empêchait pas les jeunes filles de préférer ce danseur-là à beaucoup d'autres. Il avait bien quelques ennemis, — juste ceux qu'il fallait pour lui prouver son succès : Fontaney qui ne pourra jamais rencontrer sous sa plume le nom de Musset sans essayer de l'égratigner, Gustave Planche, une belle intelligence et une âme tendre (86), supportant mal de trouver ce blondin installé à la place qu'il désirait. Celui-là tenta de se défendre. Il choisit un moment où Alfred faisait la cour à deux jeunes filles à la fois. Cela se passait en 1829. On avait fait connaissance dans le salon de Deveria; Chérubin s'était empressé auprès de l'une, puis de l'autre; un beau jour, il s'était trouvé hésitant presque comme Don Juan entre Charlotte et Mathurine. (Pareil rapprochement n'avait rien qui pût lui déplaire). Ne sachant pas laquelle il préférait, ni même s'il en préférait une, il avait entrepris la cour la plus originale (87); il vantait chaque fois l'absente, quelle qu'elle fût, à celle près de laquelle il se trouvait. Toutes deux se

(83) Sans être nullement négligé dans sa tenue, Hugo y apporta toujours une sorte de correction grave, exempte de recherche.

(84) Les jeunes du Cénacle tournaient alors volontiers au « bousingot »; songez au gilet rouge de Gautier et à tous les jeunes hommes de lettres avec lesquels, vers la même époque, Sand se promène à travers Paris, habillée en homme : large pantalon de velours, bérêt sur la tête.

(85) Nous avons cité ceux d'Hugo et de Lamartine; celui de Dumas a été publié par lui dans le *Monte-Cristo* du 23 juillet 1857.

(86) Il ne faut pas méconnaître les qualités réelles de Planche : son intelligence, son dévouement, sa fidélité, qui lui valurent de solides affections, notamment celles de Buloz et de George Sand. Mais il était laid, peu soigné, volontiers indiscret, et la médisance ne l'effrayait point. Il en donna la preuve lors de l'aventure de Venise en colportant certains bruits.

(87) Et en même temps la plus loyale. Car dès sa jeunesse, Musset ne conçoit pas que l'on mente en amour. Voilà qui montre ce qui le sépare de ce Don Juan qu'il prend volontiers pour modèle.

piquèrent au jeu; et le manège continuait, lorsqu'un soir (88), Planche, sous le manteau, confia à quelques amis que les tergiversations d'Alfred avaient pris fin; de sa place, il venait de voir le blond valseur se pencher sur une épaule, y déposer un baiser, scellant l'aveu différé. Vérité? Invention d'un esprit jaloux? Qui le saura? La nouvelle, lancée selon les préceptes de Basile, fit le tour de l'assemblée; le père la reçut à son tour. On ne badinait pas alors avec les baisers, fussent-ils dérobés à la contredanse; d'ordre supérieur, la jeune fille dut refuser toutes les danses à notre Chérubin. Mais sans doute ne put-elle pas dissimuler ses regrets; il flaira l'aventure, et avec l'intrépidité de son âge, marcha droit sur l'obstacle; je veux dire qu'il alla trouver les parents, s'expliqua, établit son innocence. Ils le crurent (ne soyons pas plus sceptiques qu'eux); on remonta alors le cours de la calomnie; et, près de la source, bien abrité, on découvrit le futur critique; on lui reprocha de n'avoir pas assez contrôlé ses textes; et pendant qu'à nouveau Alfred obtenait les valsees demandées, le père appliquait une volée des mieux conditionnées sur les épaules du malheureux Planche (89). D'ailleurs ces hostilités constituaient une infime exception. La plupart des hommes du Cénacle se sentaient attirés vers Alfred, — même les poètes les plus renfermés en apparence (90). Quant aux femmes, elles le trouvaient charmant, car auprès d'elles il se faisait plus séduisant; leur conversation lui plaisait déjà bien plus que celles des hommes (91); il y montrait ses qualités : ingénuité, audace parfois un peu cavalière, de la réserve, cependant; enfin tant de fraîcheur d'âme! Pour elles, plus encore que pour les poètes du Cénacle, Musset fut le type de l'adolescent (92). Et, de fait, nul mieux que lui, n'a su porter l'adolescence; cet instant, où tant d'autres apparaissent gauches dans le vêtement de demisaison dont la nature les affuble, trop vaste ici, là étriqué à l'excès; cette heure, où l'on voit certains caractères se concentrer dans une gêne farouche, d'autres s'écarter en excès

(88) Cette anecdote a été racontée par Paul de Musset (*Biographie*, pp. 90-92.)

(89) C'est du moins ce qu'affirme le biographe : « A la sortie du bal, ce père irrité guetta le calomniateur et lui donna de sa canne sur le dos. »

(90) Je pense notamment à Vigny.

(91) « Les hommes me sont indifférents; je ne veux pas me demander si je les hais, de peur que ce ne soit là le fond... Pour le chapitre de l'abord, des saluts et poignées de main, plus j'irai, et, j'espère, plus je me formerai. C'est affaire de pure politesse, de pur devoir. Je prendrai sur moi le plus possible... Pour ce qui regarde les sympathies, même passagères et légèrement exprimées d'homme à homme, c'est autre chose. »

(92) Et il le restera assez longtemps. Sand ne faisait que traduire cette même impression lorsqu'elle l'appelait : « Enfant superbe ».

contradictoires, d'autres enfin frôler je ne sais quelle folie d'un moment, c'est cette heure qui révèle les êtres harmonieusement doués. Il existe des organisations, pour qui la lumière semble se faire amoureuse ou complice. Chez celles-là, l'évolution, qui entraîne ailleurs heurts et désordre, s'épanouit avec l'aisance de la nature; un même rythme fait glisser vers l'âge d'homme, tout l'enfant, cœur et raison, corps et âme, sans marier une voix trop grave à une stature à peine formée, ou un aspect quasi-viril à des goûts qui sentent encore l'extrême jeunesse. Ces êtres-là sont rares : ils constituent une sorte d'aristocratie naturelle. Ils laissent à qui les croise, une impression de plénitude et de charme : celle d'un être humain rencontrant un âge de la vie fait sur mesure, dirait-on. Tel Musset apparut à ses amis. La première vision qu'ils eurent de lui fut, non pas tant d'un adolescent, mais de l'adolescence elle-même, vivant au milieu d'eux, avec son éclat printanier; et cette vision avait tant de grâce qu'ils la prolongèrent (93). Quoi d'étonnant?

L'ACTION DU CÉNACLE SUR LES PREMIERS ESSAIS DU POÈTE.

Musset, un temps, n'en demanda pas davantage. Pourtant d'autres aspirations ne tardèrent pas à l'agiter : en sa présence, chez Hugo ou chez Nodier, des apprentis lisaient leurs vers; et lui s'interrogeait : pourquoi pas moi? — En effet. — Les ambitions vagues de 1827 commencèrent alors à se préciser; et il se mit à rimer avec ardeur. — De cette époque de tâtonnements, on a retrouvé quelques pièces (94); une partie de ce qu'il composa. Une preuve : la *Prêtresse de Diane* ne comptait pas moins de cent vers (95), nous n'en connaissons qu'une dizaine. Encore nous sont-ils parvenus sans l'aveu du poète, — comme la plupart de ces œuvres de jeunesse. Seuls : la *Ballade du Rêve*, le poème à Madame B..., les strophes sur *Venise* et les stances qui évoquent les monastères furent publiés de son vivant (96).

(93) Si bien que Lamartine, en 1840, verra encore dans Musset un « enfant aux blonds cheveux »? (Troisièmes *Méditations*, Réponse à la « Lettre » de Musset.)

(94) De cette époque datent : les *Ballades de la Nuit*, du *Rêve*, la *Prêtresse de Diane*, *Venise*, les *Stances*, l'*Anglais mangeur d'opium* et *Agnès de Guadarrá*.

(95) C'est Paul de Musset qui nous l'apprend : « Ce morceau... n'avait pas moins de cent vers », écrit-il. (*Biographie*, chap. IV.) Il nous en reste sept aujourd'hui. (*Biographie*, p. 77.)

(96) Dans des conditions différentes d'ailleurs. Le *Rêve* parut dans les colonnes du *Provincial* de Dijon (31 août 1828), grâce à l'entremise de Paul Foucher qui connaissait l'un des rédacteurs de ce journal. Les trois autres poèmes — qui portent la date : 1828 — furent publiés parmi les *Contes d'Espagne et d'Italie*.

— Le reste : l'*Elégie*, la *Ballade de la Nuit* (97), *Agnès de Guadarrá* (98), qui veut les connaître doit aller les chercher dans le volume précieux des *Œuvres Complémentaires*. — Il s'agit donc d'essais, qu'il faut consulter comme des brouillons, en leur demandant seulement des confidences sur l'état d'esprit, l'inspiration, les maîtres du poète qui mène là son apprentissage. — Or, ils révèlent d'abord l'embarras de débutant où se débat leur auteur. Il veut écrire; mais quoi? Il hésite; et, naturellement, tâte un peu de tous les genres. — Tantôt il se lance dans la poésie lyrique, tantôt dans la poésie dramatique (99); il arrive même qu'il s'aventure dans la prose (100). Autant de pointes qu'il pousse à la recherche du premier chef-d'œuvre. De cette chasse, il revient les mains vides quasi toutes les fois; mais, à la moindre occasion, il repart. Car, déjà, il a besoin, pour écrire, d'une occasion. Il en sera ainsi sa vie durant (101) : l'inspiration, chez lui, naît toujours d'une émotion, et qui doit s'exprimer aussitôt (102). Seulement, les émotions qui lui inspireront ses plus beaux poèmes : plaisirs de l'amour et de la conquête, tortures de la trahison, sa jeunesse les ignore encore. — Aussi, les essais de 1828 sont-ils tous l'écho du livre qu'il vient de lire, ou des discussions qu'il vient d'entendre. Lie-t-il connaissance avec André Chénier; révélation, enthousiasme; quelques heures suffisent (103) : la *Prêtresse de Diane* est écrite. Un autre

(97) Cette *Ballade de la Nuit*, dont la date exacte reste incertaine, a été publiée par M. Allem. (*Œuvres Complémentaires*.)

(98) Sur cet ouvrage, dont il ne nous reste presque rien, cf., d'une part, le résumé de Paul de Musset, émaillé de quelques citations (*Biographie*, pp. 79-80), et, d'autre part, les deux fragments publiés par M. Allem (*Minerve française* du 1^{er} décembre 1919 : « Sur quelques pages inédites d'Alfred de Musset »). Il s'agit d'un début de conte et d'une ballade.

(99) Avec *Agnès de Guadarrá*, dont le genre exact ne semble pas bien défini, le biographe affirme (p. 79) qu'Alfred composa « un petit drame romantique qu'il a, plus tard, condamné au feu ». Mais le premier des deux fragments publiés par M. Allem annonce plutôt un conte en vers.

(100) Ainsi, lorsqu'il traduit le *Mangeur d'opium*, de Quincey.

(101) Je n'en veux pour preuve que ce passage d'une lettre « à la marraine », écrite en 1842 : « Ecrivez-moi reproches sur reproches de ma paresse. Voilà une drôle de proposition. Ayez, je vous prie, le courage de l'accepter. Je veux répondre à votre lettre par des vers (without any name, bien entendu); mais j'ai besoin d'un coup de raquette qui m'envoie le volant, et il n'y a que vous qui puissiez le donner. Il faut que je parle en conscience pour parler, et je ne saurais supposer. » (Cf. Séché, *Correspondance*, pp. 188-189.)

(102) Sans quoi elle se guinde. Ainsi les vers sur la mort du Duc d'Orléans, publiés en juillet 1843, le jour anniversaire de l'accident survenu au Prince. Musset avait été bouleversé par l'événement. A peine s'en douterait-on en lisant son poème. Pourquoi? Il a fait attendre la muse; rien de plus.

(103) « Ce morceau », dit le biographe (p. 78), « fut achevé en deux jours, ou plutôt en deux promenades. »

jour, « le lendemain d'une conférence littéraire, dans laquelle on avait sans doute récité beaucoup de ballades » (104), il se met à l'œuvre : c'est *Agnès de Guadarrá*. Mais, ces enthousiasmes intellectuels ne peuvent pas communiquer aux poésies qui naissent d'eux, les vibrations qu'auront plus tard les sanglots d'amour. De là vient que ces œuvres de la dix-huitième année sont les plus froides que Musset ait écrites. Son cœur n'y est pas intéressé : Ballades de la *Nuit*, du *Rêve*, la *Prêtresse de Diane*, le *Mangeur d'opium*, *Agnès de Guadarrá* (105), ce sont des caprices de l'imagination, inspirés par quelques auteurs à la mode. Voilà leur second caractère.

Le troisième, c'est leur romantisme sans reproche. Tout ici dit l'influence du Cénacle. Quand nous lisons, par exemple (106) :

Que j'aime à voir, près de l'austère
Monastère,
Au seuil du baron feudataire,
La croix blanche et le bénitier!...
Oh! que j'aime, aux voûtes gothiques
Des portiques,
Les vieux saints de pierre athlétiques
Priant tout bas pour les vivants,

comment ne reconnâtrions-nous pas, dans ces vers, le Moyen Age des ballades de Victor Hugo? (107) Comment, encore, le nom de Chénier ne surgirait-il pas lorsqu'on lit la *Prêtresse de Diane*? :

Il vint sous les figuiers une vierge d'Athènes
Douce et blanche, puiser l'eau pure des fontaines,
De marbre pour les bras, d'ébène pour les yeux.
Son père est Noémon de Crète, aimé des Dieux (108).

Ce n'est pas hasard, si les deux guides, que Musset se choisit ainsi comptent au nombre de ceux que le Cénacle révérait.

L'influence de l'Ecole se trahit à mille signes. C'est elle qui impose à Musset le décor de ses poèmes : ici le clair

(104) C'est encore Paul de Musset qui s'exprime ainsi (p. 79); et le fait n'a rien d'in vraisemblable. La ballade était fort à la mode au Cénacle; Victor Hugo n'avait-il pas publié les siennes deux ans seulement auparavant, en 1826?

(105) Mis à part le poème à M^{me} B..., douze alexandrins où semble passer le souvenir d'une aventure personnelle. Encore la forme y reste-t-elle très apprise : « Tes ris sont maintenant et tes pleurs superflus » dit le poète à la cruelle; et une comparaison domine toute l'inspiration.

(106) Dans les *Stances*.

(107) Publiées en 1826.

(108) Ce sont les quatre premiers vers qui nous restent de l'*Elégie*. Les trois autres, également cités par Paul de Musset (*Biographie*, p. 77) donnent la même impression.

de lune des nuits de Walpurgis (109); là l'atmosphère du Moyen Age avec son accompagnement de chevalerie, de moutiers et de cathédrales (110); ailleurs, enfin, des cadres exotiques : l'Espagne et Venise, déjà (111). Il y a, dans tout cela, une vague recherche de cette couleur locale, dont Victor Hugo venait de proclamer la nécessité, dans la préface de *Cromwell*. Et Musset, qui plus tard s'en gaussera (112), s'y efforce de son mieux. — Sans grand succès; il y a beaucoup de gaucherie dans les tableaux qu'il dessine. N'avait-il pas d'abord écrit :

A Venise la Rouge,
Pas un cheval qui bouge (113).

C'est que les reconstitutions d'histoire ne sont pas son affaire. Il n'aime point passer des heures à feuilleter des documents (114). L'effort qu'il fait pour obéir aux suggestions de ses amis n'en établit que mieux sa docilité.

Les sujets choisis fleurissent, eux aussi, le romantisme. — C'est d'abord le scénario d'*Agnès de Guadarrá*, — tel que Paul de Musset l'a raconté. L'action se passe en Espagne, au Moyen Age. — A la fenêtre de son château, une jeune fille chante une complainte. Famille de haute noblesse, fortune, beauté, tout semble la destiner au bonheur. Mais une fatalité rôde autour d'elle.

Une main dans sa main, deux fois s'était glacée,
Et vierge, elle était veuve, en deuil de deux époux (115).

Traduisons : à deux reprises, on l'a fiancée, — et les deux élus sont morts avant le mariage. Son père, « le vieux Sanchez de Guadarrá », vient proposer à la jeune fille une troisième tentative; elle s'inquiète, car le nouveau fiancé lui plaît (116); c'est Don Carlos. En lui

(109) Notamment dans les Ballades de la *Nuit* et du *Rêve*.

(110) Ainsi dans *Agnès de Guadarrá*, dans les *Stances*.

(111) L'Espagne, c'est *Agnès de Guadarrá* qui nous y entraîne; quant à Venise, il suffit de relire le poème qui porte son nom. Les deux décors des *Contes d'Espagne* se devinent ainsi dès les premiers essais.

(112) Dans *Namouna* (en décembre 1832).

(113) Cf. *Poésies*, I, p. 5, note : « Dans la première édition in-8, on lit : pas un cheval qui bouge... L'auteur corrigea cette faute lorsque ses poésies furent réimprimées, en 1840. »

(114) Comme le voulait Hugo : « Il faut quelque étude, quelque labeur pour en venir là; tant mieux. » (Préface de *Cromwell*, p. 49.)

(115) Le poète expliquait ensuite de quelle mort les deux fiancés avaient péri.

« L'un tout jeune », avant d'arriver à l'autel

... Tomba sur le front sans dire une prière...

« L'autre grand et hardi »

Mourut tout debout dans son armure d'or.

(Cf. *Minerve Française* du 1^{er} décembre 1919.)

(116) « Il vit rougir Agnès », dit le poète, après que le père a prononcé le nom et fait l'éloge de Carlos.

s'incarnent toutes les séductions : noblesse, chevalerie sans reproche, courage, stature agréable, armures merveilleuses; voilà la vertu. En face, le vice, — c'est-à-dire un moine, qui, par la plus heureuse rencontre, s'appelle Don Juan (117) : sensuel, en dépit de sa bure, jaloux, capable des pires crimes, hypocrite au surplus; on croirait un premier crayon de Claude Frollo (118). Que ces deux hommes soient frères, voilà le régal. Le poète les dresse l'un contre l'autre (119). Don Juan apprend à son frère : qu'il aime Agnès d'un amour invincible et qu'il a empoisonné les deux fiancés antérieurs. Après quoi, il donne le choix à Don Carlos : s'effacer ou se battre. Le duel s'engage, plus émouvant d'être familial, et de nous montrer un homme d'église ferraillant (120). Comme de juste le bon droit, l'expérience des armes succombent. Alors, Don Juan se suicide sur le corps étendu : deux cadavres. Découragée par cette troisième mésaventure, Agnès s'enfuit au fond d'un couvent. En somme, une intrigue sanglante et des personnages tout d'une pièce. Si l'on pense que l'auteur a déjà l'habitude de l'analyse psychologique; qu'il inventera Fantasio, Perdican, et, dans moins de deux ans, le prince d'Eysenach, comment nierait-on l'action exercée sur lui par le Cénacle?

Elle se trahit encore au ton de ces premiers poèmes : Musset qui, l'an dernier, dans ses Lettres ne pouvait aller jusqu'au bout de ses plus véhémentes tirades, le voici qui se guinde. Manque de métier, dira-t-on. Peut-être. Mais aussi, on répète sans cesse, autour de lui, que la poésie est chose sérieuse, l'inspiration chose sacrée. Le résultat? Nulle fantaisie dans ses premiers essais. Quand parfois l'ironie passe, elle prend un accent appuyé; ainsi le vieux Sanchez exprimant son mépris des clercs :

Homme portant un casque en vaut deux à chapeaux,
Quatre portant bonnets, douze portant perruque
Et vingt-quatre portant tonsure sur la nuque (121).

(117) Dans les *Marrons du Feu*, nous retrouverons un mélange aussi bizarre; c'est l'abbé « Annibal Desiderio ». Musset se plaît donc à nous peindre les gens d'église comme de sinistres paillards.

(118) *Notre-Dame de Paris* ne parut qu'au début de l'année 1831.

(119) Pour toute cette fin d'intrigue, les documents nous manquent, le poète ayant « plus tard condamné au feu » cette œuvre de jeunesse. Forcé nous est donc de nous fier à Paul de Musset. Nous pouvons le faire d'autant plus facilement que lui-même ne peut s'empêcher de sourire de cette aventure sanglante.

(120) « Comme ses prières étaient inutiles, le moine s'emparait d'une épée suspendue au mur, relevait la manche de son froc, se battait avec son rival et le tuait vertement, comme cela se pratiquait alors dans l'école romantique. » (*Biographie*, p. 80.)

(121) Ces vers sont extraits d'*Agnès de Guadarrá*. Ils terminent le fragment donné par M. Maurice Allem (*Minerve Française*, loc. cit.).

Qui pourrait deviner ici l'allure désinvolte de demain?

A peine si les fragments de lyrisme pur ont une sonorité un peu plus personnelle. L'inspiration qui les anime vient plus du Cénacle que du cœur du poète. Ainsi l'amour, l'objet de son culte intime, n'apparaît dans ses vers que par instants, tantôt voilé de mélancolie (122), tantôt plein d'entrain, comme dans *Venise* (123). — D'autres thèmes s'imposent plus souvent à la muse du débutant : évocations historiques ou même descriptions de paysage (124), — voilà le rare, chez le moins féru d'histoire et le moins descriptif des poètes contemporains. D'ailleurs, ce sont tableaux où ne vit aucun souvenir. Il s'agit de pays que Musset n'a jamais vus : les figuiers de la Grèce antique, le « golfe mouvant » de Venise, une « vallée désolée » où voisinent château-fort et monastère. Il se fait la main en reproduisant des toiles qu'il admire. Du coup, l'originalité manque, et la flamme. Aussi ne s'attarde-t-il pas à cet exercice. Le plus souvent, deux autres tendances l'entraînent, qui, elles, répondent, chez lui, à des penchants réels. L'une, c'est le goût de choquer le lecteur bourgeois (125); c'est elle qui lui inspire les rares vers où passe un peu de gaité :

Moines autour d'un cierge,
Le front sur le pavé
Lavé,
Par décence, à la Vierge,
Tenaient leurs gros péchés
Cachés.

En somme, quelques touches sans plus. Mais il exploitera plus tard cette veine, et pareille inspiration n'était pas faite pour déplaire aux bousingots, ou à Gautier, par exemple. Ce qui devait les séduire davantage encore, c'est la seconde tendance : une inclination marquée pour le satanisme (126).

(122) Ainsi dans le *Poème à M^{me} B...*

Quand je t'aimais, pour toi j'aurais donné ma vie :
Mais c'est toi, de t'aimer, toi qui m'ôtas l'envie.

(123) Ou encore dans certains passages de la ballade du *Rêve* :

Et que, l'aube venue,
Troublant notre sommeil
Vermeil,
Sur ton épaule nue
Se trouve encor demain
Ma main.

(Cf. M. Allem, *Œuvres Complémentaires*.)

(124) Ainsi les strophes sur *Venise*, ainsi encore les *Stances*.

(125) Cette tendance, pour sensible qu'elle soit, reste encore très atténuée dans ces premiers essais; elle n'éclatera vraiment que dans les *Contes d'Espagne et d'Italie*.

(126) Manifeste dans les Ballades et dans le *Mangeur d'opium*.

Que l'on se remémore certains contes des *Jeune France* (127), que l'on songe à Petrus Borel, à Philothée O'Neddy; une vague, venue du Nord, déferlait sur tous ces jeunes hommes. Musset, en 1828, se laisse rouler par elle. Lui faut-il travailler à quelque traduction de l'anglais, vite il choisit le *Mangeur d'opium*, de Quincey (128) : vice, déformation malade, visions où le réel et l'imaginaire se confondent, — cela le séduit. Ses ballades aussi font passer sous nos yeux d'étranges rêves où dansent des squelettes. C'est là le thème favori de ses dix-huit ans; une sorte de satanisme, embrumé de rêverie germanique, et avec cela réaliste autant qu'il se peut. Paysage lunaire :

Quand la lune blanche
S'accroche à la branche
Pour voir
Si quelque feu rouge
Dans l'horizon bouge (129)
Le soir (130).

Personnages fantastiques :

Fol qui dit un conte
Car minuit qui compte
Le temps,
Passe avec le prince
Des Sabbats et grince
Des dents (131).

Bruits effrayants :

La corde nue et maigre,
Grelottant sous le froid
Beffroi
Criait d'une voix aigre
Qu'on oublie au Couvent
L'Avent (132).

Visions d'épouvante : ici un nain dont la bouche à chaque instant grandit : là, sa maîtresse qu'il croit voir mourir à

(127) Les *Jeune France* ne paraîtront que sensiblement plus tard (1833). Mais les souvenirs qu'y évoque Th. Gautier remontent à l'époque qui nous intéresse.

(128) Le volume, traduit avec quelque liberté, de Thomas Quincey (*Confessions of an English opiumeater*) parut chez Mame. Le titre prouve assez combien notre poète était étranger aux habitudes qu'il y décrit, à la suite de son modèle anglais.

(129) Les mêmes rimes se retrouvent dans le poème de *Venise*, écrit par Musset vers le même moment :

Dans Venise la Rouge
Pas un bateau qui bouge.

(130) Ceci, dans la Ballade de *La Nuit* (première strophe).

(131) Ceci également dans la Ballade de *La Nuit* (troisième strophe).

(132) Cf., pour cette strophe, la Ballade du *Rêve* (première strophe).

ses côtés (133). Ailleurs, une ronde où s'enlacent cadavres de pendus et squelettes de noyés (134) :

Et les âmes feues
Joignent leurs mains bleues
Sans os (135).

Enfin, au bout de ces divagations, la mort apparaît :

Otez-moi cette bouche
Et ce baiser de mort
Qui mord (136).

Tendance qui, au rebours de la première, ira s'effaçant avec les années. Mais il en restera toujours des traces chez Musset : son admiration persistante pour Hoffmann le prouve. En 1828, le milieu du Cénacle ne pouvait que la renforcer (137). Ainsi, accentuant certains penchants de sa nature, inculquant en outre à sa jeunesse des goûts que la contagion rendait irrésistibles, les romantiques apportèrent à notre poète la matière de ses premiers vers. Son lyrisme le plus libre n'est souvent alors que l'écho de leurs leçons. Le temps seul, accusant certaines de ses sympathies (138) et effaçant les autres, fera pour lui le départ du primitif et de l'appris.

Quant à la forme dont il les revêt, il l'a prise à la même source : entretiens du Cénacle, œuvres chères à l'Ecole. — Car sa muse reste romantique jusque dans ses caprices. Faut-il en donner des preuves? Musset commence par composer une élegie; or, celles d'André Chénier faisaient alors fureur; Latouche en avait donné, quelques années auparavant, une édition qui se trouvait dans toutes les mains; en dépit de malentendus personnels (139), chacun,

(133) Dans la Ballade du *Rêve*.

(134) Ceci dans la Ballade de *La Nuit* :

Tout pendu de grève,
Tout récif mort soulève
Son front.
Tous noyés des hâvres
Pressent leurs cadavres
En rond.

(135) Ibid. *La Nuit* (strophe 7).

(136) Ballade du *Rêve* (strophe 20).

(137) Victor Hugo, dans la Préface de *Cromwell*, venait, lui aussi, de faire sa part au satanisme. Parlant du grotesque, il écrivait : « C'est lui qui sème à pleines mains dans l'air, dans l'eau, dans la terre... ces myriades d'êtres intermédiaires que nous retrouvons... dans les traditions populaires du Moyen Age; c'est lui qui fait tourner dans l'ombre la ronde effrayante du sabbat » et il célébrait « Callot, le Michel-Ange burlesque » (pp. 19-20).

(138) Notamment le souci de décrire, la recherche de la couleur locale, pour ne citer que deux exemples.

(139) Intervenues entre Latouche et les poètes du Cénacle.

rue Notre-Dame-des-Champs, la connaissait à fond. — Avec *Agnès de Guadarrá*, il ébauche ensuite un drame (140); et ce n'est un mystère pour personne qu'en 1828 tous les grands hommes du Cénacle rêvent de la scène; Hugo a publié hier son *Cromwell* et il travaille *Marion de Lorme*; Vigny passe le plus clair de son temps à relire Shakespeare, pour traduire l'un de ses drames qui serve de modèle au théâtre de l'avenir (141); Dumas, plus « prompt à l'imaginer », se documente sur le règne du dernier Valois; demain *Othello*, *Henri III et sa Cour*, *Hernani* seront mis en représentation (142). — Enfin, notre apprenti se plaît à composer des ballades. Comment ne remarquerait-on pas que le maître venait alors (143), lui aussi, de publier son recueil de ballades? — Tous les genres adoptés par le jeune poète lui ont été prescrits par ses compagnons. Ce n'est pas tout : il les utilise sans vain souci d'innovation ni d'originalité. Il suffit de relire les vers de la *Prêtresse de Diane*. Quand le biographe ne nous aurait point indiqué leur source (144), chacun devinerait qu'ils furent écrits sous l'influence de Chénier. — Les Ballades prouvent autant de docilité. Nous en possédons trois. L'une, celle d'*Agnès de Guadarrá*, est construite en strophes de quatre vers (deux plus longs, le premier et le troisième; deux très brefs, le second et le quatrième), tout comme la *Chasse du Burgrave*, de Victor Hugo. — La seule différence est dans le mètre, le chef du Cénacle faisant alterner des octosyllabes et des vers d'un seul pied (145), tandis que l'élève arrête son choix sur l'alexandrin et sur le vers de deux syllabes (146). Quant aux deux autres, elles sont réparties en strophes de six vers (le troisième et le

(140) Que ce drame n'ait jamais vu le jour, que Musset lui-même, avant de détruire son *Agnès de Guadarrá*, se soit résolu à traiter son sujet comme un conte, peu importe. C'est ici l'intention que nous signalons.

(141) De là son *Othello* (joué en 1829).

(142) Et joués, les deux premiers, en 1829, le troisième en 1830.

(143) En 1826.

(144) Cf. *Biographie* (p. 77) : « Il emporta... le petit volume d'André Chénier... Alfred ne résista pas à la tentation. Il composa une élégie... »

(145) Daigne protéger notre chasse,
Châsse
De Monseigneur Saint-Godefroi,
Roi!

(146) Cf. la première strophe :

Toi sous les oliviers qui viens chanter à l'heure
De nuit,
Vierge, tes chants sont doux, mais ton ange qui pleure
S'enfuit.

sixième sensiblement plus courts que les quatre autres).
L'une, sur ce rythme :

Fol alors qui livre
A la nuit son livre
Savant,
Son pied aux collines
Et ses mandolines
Au vent (147).

alterne quatre vers de cinq pieds et deux vers de deux; elle fait rimer entre eux, et en rimes masculines, les deux vers les plus brefs; elle achève tous les plus longs sur des rimes féminines qui se suivent. Dans l'autre :

Marquise, une merveille
C'est de te voir valser,
Passer,
Courir comme une abeille
Qui va cherchant les pleurs
Des fleurs (148),

la strophe se compose de six vers de six pieds et de deux vers de deux pieds; et, si les vers plus brefs restent tous masculins, le jeu des rimes ne s'en fait pas moins plus savant, comme on peut le constater. Mais, dans les deux cas, le dessin général reste le même. A qui Musset l'a-t-il emprunté? Aucune des quinze ballades d'Hugo n'est construite ainsi. Mais on trouve, en tête de l'une d'elles (149), quatre strophes de la *Chanson du fou*, dont voici l'une :

Au soleil couchant,
Toi qui vas cherchant
Fortune,
Prends garde de choir;
La lune, le soir,
Est brune.

Voilà le modèle que notre poète s'est proposé; et, pour le rencontrer, il n'avait pas besoin de sortir des livres familiers du Cénacle. Au reste, dans tous ses essais, il applique avec soin les leçons qu'on y donnait. Il fallait, disait-on, recourir aux rejets, aux enjambements, et il écrit :

Mais voici dans l'ombre
Qu'une ronde sombre
Se fait (150).

(147) C'est la Ballade de *La Nuit* (deuxième strophe).

(148) Dans la Ballade du *Rêve*, dont nous donnons ici la septième strophe.

(149) Il s'agit de la dixième Ballade, intitulée : *A un passant*.

(150) Début de la cinquième strophe de la Ballade *La Nuit*.

On ne tenait pas pour nécessaire que la phrase et la strophe tombâssent ensemble, et Musset de dire :

Le cercle l'embrasse,
Son pied s'entrelace
Aux morts,
Sa tête se brise
Sur la terre grise.
Alors

La ronde contente... (151).

On professait qu'il n'existe pas deux vocabulaires, l'un réservé à la prose, l'autre seul digne de figurer dans le vers. Notre apprenti aussitôt, à côté de strophes bien venues (152), risque ces vers :

Vierge, au soleil couchant, quelqu'un sous ta fenêtre
Passait,
Et l'observant de loin, tu connaîtrais peut-être
Qui c'est (153).

Il renchérit ici sur les conseil reçus. Mais, ce qui prouve mieux encore sa docilité, c'est sa poursuite de la rime riche. Lui qui, bientôt, affichera son mépris de la forme trop travaillée, il cherche la consonne d'appui :

Et ma pensée agile,
S'en allant par degré
Au gré
De mon cerveau fragile,
Autour de mon chevet
Rêvait (154).

Il la cherche parfois au préjudice du sens; voilà pourquoi le « sommeil » devient « vermeil » (155), et « froid » le « beffroi » (156).

Jusque dans son attitude, enfin, notre débutant se modèle sur ses amis du Cénacle. On lui a dit que Lamartine avait écrit ses plus belles méditations en pleine campagne. Qu'arrive-t-il? Au printemps de 1828, lorsqu'il sent venir

(151) Ballade de *La Nuit*, strophes 9 et 10.

(152) Ainsi dans la Ballade du *Rêve* :
Vois-tu ces scarabées
Qui tournent en croissant
Froissant
Leurs ailes recourbées
Aux ailes d'or des longs
Frelons.

(153) Ballade d'*Agnès de Guadarrá* (troisième strophe).

(154) Ballade du *Rêve*, strophe 4.

(155) Ballade du *Rêve*, strophe 11.

(156) *Ibid.*, strophe 1.

sa première inspiration, il s'en va, à l'aventure, à travers le Bois de Boulogne (157). Et, pendant quelque temps, chaque fois qu'il veut rimer, il recommence sa promenade (158). Non par besoin. Jamais la nature ne lui a tenu les discours qu'elle tenait à Lamartine; les bosquets où sa marche l'entraîne n'ont, pour eux, ni l'attrait de chers souvenirs, ni même la beauté; celui qui les parcourt, à la poursuite d'un hémistiche, ne porte pas en lui l'amour de la solitude. Plus tard, il écrira ses plus beaux poèmes dans sa chambre, sans souci du cadre; tout ce qu'il demandera, c'est de la lumière à profusion. Non, la course où ses dix-huit ans se complaisent, c'est encore un geste de romantisme.

Une double impression se dégage ainsi de ces manuscrits : nous y voyons Musset déployer, pour affermir son talent, une ténacité qu'à l'ordinaire les critiques lui déniaient. En second lieu, nous l'apercevons dans une attitude de disciple attentif, qu'il n'aimait pas (159). Le Cénacle s'est emparé de lui, a façonné, déformé parfois pour un temps, sa silhouette littéraire. Il a fait de lui un vrai romantique. Romantisme de forme quasi-révolutionnaire, sans musique, donc moins voisin de celui des *Méditations* que de celui des *Odes et Ballades*. En ce sens, Musset, pour ses débuts, doit à Hugo, à peu près ce que les virtuoses du piano doivent à la méthode de Le Couppéy : c'est sous sa direction qu'il fait ses gammes et ses exercices. Dette légère, en somme; à peine si le créancier en aura connaissance. Car, ces poèmes de tâtonnements, Musset n'en a livré que quelques-uns à ses amis (160); le plus souvent, mécontent de l'œuvre ébauchée, il s'en taisait. Revenu au Cénacle, le lendemain, il écoutait, comme autrefois, réciter les autres; il dansait, comme autrefois, avec Marie Nodier. Aucun des maîtres ne pouvait se douter qu'un nouveau poète grandissait parmi eux.

(157) La famille du poète habitait alors Auteuil, depuis le printemps 1828.

(158) Ainsi, pour *Agnès de Guadarrá*. Le biographe écrit (p. 79) : « ... Le jeune auditeur, cheminant seul sous les arbres du bois de Boulogne et poursuivi par le rythme cadencé qui lui revenait à l'oreille, se mit à composer une ballade et puis un petit drame romantique. »

(159) Rappelons-nous les vers de la *Dédicace de La Coupe et les Lèvres*.

Je hais comme la mort l'état de plagiaire;
Mon verre n'est pas grand, mais je bois dans mon verre. (1832)

(160) Nous ne savons pas au juste lesquels. Paul de Musset veut que son frère ait lu d'abord : l'*Elégie et Agnès de Guadarrá*; puis, à mesure de leur achèvement, les divers *Contes d'Espagne*. Mais le fait que Dumas et d'autres aient pu considérer *Don Paez* comme une révélation, indique assez que Musset n'avait pas abusé auparavant de l'attention de ses aînés.

L'ACTION DU CÉNACLE SUR LES IDÉES DE MUSSET.

Pas davantage ils n'ont vu l'homme se développer. Et pourtant, cette seconde évolution, plus durable que l'autre, s'est poursuivie, elle aussi, sous leur influence. Car le romantisme, en 1828, n'était pas seulement aux yeux des jeunes une doctrine littéraire; il leur présentait une philosophie; à tout le moins, un idéal de vie. — Et ici, les hommes de l'Ecole s'avéraient disciples de Jean-Jacques, de Chateaubriand, plus récemment de Byron. Leurs maîtres, c'étaient ces trois révoltés. Peu importait, d'ailleurs, que le sort eût fait à chacun d'eux une vie différente, laissant végéter l'un dans un isolement presque misérable, dispensant la gloire au second, réservant au troisième les avantages et les facilités de la fortune, c'était leurs œuvres qui comptaient; le ministre s'effaçait devant *René*, le *Pèlerin d'Italie*, peut-être même le défenseur de *Missolonghi* devant *Manfred*. Or, ces œuvres, d'un commun accord, exaltaient l'individu contre l'oppression sociale; elles lui faisaient un devoir de s'épanouir pleinement, de vivre selon son cœur. Apologie de la passion, individualisme résolu, tout le romantisme moral tient dans ces deux attitudes; et les autres sentiments qu'il a introduits dans notre littérature en découlent : l'impression vive et l'angoisse de la solitude (161), le sens de la nature (162), peut-être plus tard la sympathie démocratique et humanitaire. — Il s'agit toujours d'échapper à l'ordre social. — On me dira : vous anticipez. Sans doute, en 1828, les préoccupations politiques n'ont pas encore de prise sur le Cénacle. La littérature seule y occupe les esprits (163). Les circonstances le voulaient ainsi (164); et peut-être un Lamartine, un Hugo, un Sainte-Beuve n'avaient-ils pas pris alors conscience de leurs propres théories. Mais déjà l'évolution était commencée, qui devait jeter à gauche le romantisme naguère conservateur. On avait entendu Victor Hugo célébrer la gloire de l'Empereur (165); Dumas et lui s'apprétaient à évoquer la silhouette inquiétante d'Henri III, la faiblesse de

(161) Que M. Canat a analysée dans sa thèse : « *Le Sentiment de la solitude morale chez les Romantiques* » (Paris, 1904).

(162) Cf. notamment l'ouvrage de M. Charlier : « *Le Sentiment de la nature chez les Romantiques* (1762-1830). (Mémoires de l'Académie Royale de Belgique. Bruxelles, 1912.)

(163) Et cela jusqu'à la veille de la Révolution de 1830.

(164) Doublement : d'abord, en 1828, les problèmes politiques ne s'imposent pas encore à toute la France avec l'acuité qu'ils prendront l'année suivante; ensuite, la lutte littéraire entre romantiques et néo-classiques n'est point encore terminée. C'est dire que poètes et écrivains du Cénacle n'ont pas encore la liberté d'esprit suffisante pour se jeter dans la mêlée politique.

(165) Dans l'*Ode à la Colonne* (février 1827).

Louis XIII, l'ombre despotique de Richelieu (166); Marion Delorme allait mériter l'interdiction de la censure (167), *Hernani* célébrer la grandeur de certains rebelles. Le Cénacle en était donc arrivé à cette étape où, sans se proclamer révolutionnaire en politique, il se faisait, en morale, l'avocat de la pleine indépendance. C'est alors qu'Alfred de Musset le rejoint. Il nourrit ce double rêve : écrire et aimer. Mais l'éducation familiale s'inscrit en faux contre pareille conception de l'existence. Que faut-il croire, des élans de son cœur ou des exemples de sa famille? Forcément, il interroge son nouveau milieu; et, en toute confiance : voilà l'important. Les hommes qu'il y rencontre sont parés à ses yeux de tous les prestiges. Ils sont à la fois ses devanciers, ses aînés, ses maîtres, ses amis. Il vit au milieu d'eux, de dix-sept à vingt ans, à l'âge le plus malléable. Que les hommes du Cénacle lui montrent (168) l'impossibilité de sa chimère, sa vie est en leurs mains. Ses contemporains qui tous ont nourri les mêmes ambitions que lui, en sont revenus avec les années. Musset non. En 1827, il espère que son rêve peut se réaliser; en 1830, il en est convaincu (169). Voilà pour lui la leçon de ces trois années, et c'est au Cénacle qu'il l'a reçue.

Enseignement livresque, d'abord. A comparer ses premières poésies et les *Contes d'Espagne*, une révélation éclate : entre 1828 et 1830, il a connu Byron. Or, les romantiques saluaient en lui un de leurs maîtres; ils s'enthousiasmaient pour *le Giaour*, *le Corsaire*, *Lara*, *Manfred* (170). Ce sont eux qui ont attiré sur lui la curiosité de Musset. Ignorait-il auparavant l'homme de *Missolonghi*? S'il l'avait lu, en tous cas, cette lecture ne l'avait pas conquis (171). Par contre, en 1830,

(166) Ce double choix, qui montrait au public les rois de France dans une assez pauvre posture, Hugo et Dumas le faisaient au même moment, vers la fin de 1828.

(167) L'interdiction de la censure fut maintenue par le gouvernement, — on le sait, — malgré les explications données par Hugo à M. de Martignac et au roi lui-même. On n'ignore pas non plus que Charles X, — qui goûtait fort le génie de Victor Hugo, — voulut le dédommager en lui octroyant une nouvelle pension (quatre mille francs). Le poète la refusa, en termes à la fois nets et modérés. On peut voir là comme un symbole de l'attitude politique du Cénacle.

(168) Après sa famille, après l'exemple de son premier milieu.

(169) Il suffit, pour le comprendre, de constater la vision qu'il a de la vie dans ses *Contes d'Espagne*.

(170) C'était là, dans l'œuvre de Byron, les ouvrages les plus appréciés par la génération de Lamartine et d'Hugo. S'il en fallait une preuve, pensons au poème de Lamartine : le dernier chant de *Childe Harold*; aux *Stances* de Vigny; à l'article d'Hugo : « *Y Gordon Lord Byron* » (*Muse Française*, juin 1824).

(171) Nulle trace d'influence byronienne ne peut se relever, ni dans les lettres à Foucher (à part, peut-être, l'ambition Don Juanesque. Mais on peut rêver d'être un Don Juan, sans songer pour si peu à celui de Byron), ni dans les premiers *Essais*.

voici *Don Paez, Portia, Mardoche*. Byron a passé là. Non pas le Byron qui avait transporté la génération d'Hugo (172), un autre Byron, l'homme de *Don Juan* (173). Isolement et ton dédaigneux du grand seigneur, élégance du dandy, sacrilèges où se marque l'indépendance d'esprit, conception de l'amour où se marient la passion et le mépris, le culte de la beauté et l'égocentrisme : nulle attitude ne pouvait plaire davantage à Musset jeune. D'abord le sujet le séduit : l'amour, gibier sans cesse poursuivi; et la façon même dont la poursuite est menée, sorte de course où la prise a moins de prix que la chasse. Surtout, cette œuvre, il la sent sincère; il entrevoit derrière elle ce que les indiscretions de Moore révéleront au grand public (174). Cette sincérité l'a frappé pour longtemps : fondre son existence et ses ouvrages; pour y parvenir, se bâtir une vie, hors des règles qui conviennent au vulgaire (175) y multiplier émotions, passions, peut-être amertumes et souffrances; enfin de ce sommet, laisser tomber sur la foule les échos de ses sentiments : voilà la leçon du livre.

Les hommes du Cénacle, au reste, l'illustraient de leur mieux. A cette heure, où tous regardent vers la scène, ils rêvent de passions broyant sur leur chemin tous les obstacles (176); ils affirment la beauté, la toute-puissance du sentiment; et cela au nom de la vérité; Hugo le proclame dans ses préfaces (177). Jamais ils n'ont, davantage, insisté sur la nécessité d'être vrais, jamais ils n'ont bâti de personnages plus uniquement passionnés. Cédant aux caprices

(172) C'est-à-dire le Byron de la révolte antisociale et de la grande éloquence.

(173) M. Estève dans sa thèse : *Byron et le Romantisme français* (Paris, 1907) a fort bien montré le reclassement opéré dans l'œuvre de l'Anglais et que son influence constante sur notre romantisme s'était exercée en deux temps; d'abord, à partir de 1822, on apprécia son culte de l'indépendance, son philhellénisme, sa mélancolie. La génération de 1830 (M. Estève désigne ainsi celle de Musset et de Gautier) fut surtout sensible, d'abord, au satanisme, ensuite à l'ironie et à la passion de Byron; elle se tourna vers *Childe Harold* et vers *Don Juan*.

(174) Les *Mémoires* de Moore sur Byron — qui soulevèrent tant d'émotion — par leur sévérité et leurs révélations indiscrettes, parurent en 1830.

(175) C'est encore là une idée du Cénacle, — et de Byron, — et après eux de Musset, que le poète, en vertu de son génie, a droit de s'affranchir des lois communes.

(176) Pensez à l'ambition de Cromwell, à la jalousie du duc de Guise (*Henri III*, de Dumas), à celle d'Othello, à l'amour de Dona Sol et d'Hernani.

(177) Je pense au passage célèbre de la Préface de *Cromwell*, où Hugo résume ses développements antérieurs sur l'évolution de l'humanité et de l'art : « La poésie a trois âges, dont chacun correspond à une époque de la société : l'ode, l'épopée, le drame... Le caractère de la première poésie est la naïveté, le caractère de la seconde est la simplicité, le caractère de la troisième, la vérité. » (Ed. Hetzel, p. 26.)

du lyrisme, ils mettent la vie dont ils rêvent à la place de la vie réelle; et cet escamotage ils le font de la meilleure foi du monde. Dès lors, leurs conversations ne peuvent point démentir leurs œuvres. Donc on présente à Musset un tableau où il reconnaît son idéal; après quoi, on écrit sur le cadre : voilà la vérité. Qui cela, on? Des poètes; c'est-à-dire des hommes supérieurs à tous les contradicteurs bourgeois (178). Comment n'ajouterait-il pas foi à leurs affirmations?

« Les exemples vivants sont d'un autre pouvoir ». Or, cet enseignement de l'expérience, Musset l'a reçu au Cénacle même. Il y a noué trois amitiés (179) qui l'ont lié à Sainte-Beuve, à Vigny, à Guttinguer. S'il s'est rapproché d'Arthur (180) plus que de Victor Hugo, n'est-ce pas la preuve que l'admiration littéraire ne décide pas ses préférences? Si la bonhomie de Nodier (181) l'attire moins que le silence hautain de Vigny, n'en peut-on pas conclure qu'il ne s'abandonne pas aux élans de la sympathie immédiate? Le vrai, c'est qu'il va alors d'instinct (182) vers les âmes les plus tourmentées d'amour. Il va à elles, poussé par cet enthousiasme qui jette les cœurs mystiques vers les apôtres de leur foi. Le terme rend bien l'état l'esprit de Musset. L'amour est alors son seul culte, et, comme le dira Sainte-Beuve, l'objet de son idolâtrie (183). Ainsi ces affections de la dix-huitième année traduisent les élans intimes du poète. Sainte-Beuve l'attira le premier. Il n'avait alors, en 1828, rien de commun avec l'homme que ses bustes représentent : calvitie, calotte, ventre arrondi,

(178) C'était là déjà le point de vue de Musset en 1827. Songez au passage des *Lettres à l'Ami* : « N'y a-t-il pas ici quelque vieille tête à perruque et à système pour me dire : tout cela est de votre âge, mon enfant... Il vous faut un peu de distraction, pas trop; et puis vous ferez votre Droit et vous entrez chez un avoué. Ce sont ces gens-là que j'étranglerais de mes mains. » (Septembre 1827.)

(179) J'entends : des amitiés qui se détachent sur le réseau des camaraderies, ces camaraderies le reliant notamment à Deveria, aux frères Deschamps (surtout Antony), etc...

(180) C'est ainsi que l'on nomme volontiers aujourd'hui Ulric Guttinguer, du prénom que lui-même a donné au héros de son roman autobiographique.

(181) Dont Musset semble avoir goûté, surtout plus tard, l'affectueuse bienveillance.

(182) En dépit de la différence des âges (Sainte-Beuve, né en 1804, avait six ans de plus que Musset; Vigny, né en 1799, était son aîné de onze ans, et Guttinguer, de vingt-cinq ans. Il était de 1785) et de l'apparente opposition des caractères. Rien, en effet, ne semblerait pouvoir relier le pessimisme hautain et grave de Vigny à la désinvolture gamine et enthousiaste de Musset jeune; et sans doute ne le supposerait-on pas si nous ne possédions quelques lettres échangées par les deux poètes.

(183) Sainte-Beuve s'exprimait ainsi, en rencontrant dans *Namouna* le portrait de Don Juan, où il voyait le centre et comme la clef de tout l'ouvrage. (*Spectacle dans un Fauteuil*.)

allures très bourgeoises; rien en lui n'annonçait le critique volontiers fielleux; rien non plus, les velléités mystiques. A l'époque, il est surtout poète (184) et plein d'espoir. Donc, en lui, point d'envie; en revanche, une vaste culture; de l'esprit, ô rareté! beaucoup d'originalité. En somme, pas un premier rôle : l'autorité qu'un jour lui conféreront ses critiques, lui manque encore; mais, dans cette troupe de génies, devant lesquels il s'efface, par une humilité un peu suspecte, et par goût de la beauté (185), une des plus claires intelligences qui soient. Après cela, une plaie le ronge : sa laideur — moins repoussante qu'il ne croit — réelle cependant; il le sait, il en rage. Sous ce physique disgracié, trois qualités que Musset devine : une ardeur, impossible à contenir, devant la vie et devant l'amour; cette curiosité de l'âme humaine, qui penche sans cesse Sainte-Beuve vers autrui (186); ce don qu'il a reçu de faire parler les autres sans les heurter, de les conseiller sans les blesser, don qui fera de lui le confesseur de tous les grands malades qui l'entourent; enfin, il a pour lui la jeunesse, avec ses espoirs et ses attentes, sa fièvre, ses enthousiasmes et ses rêves voluptueux. Nul donc ne pouvait mieux pénétrer et encourager Chérubin. Vite, une sorte de camaraderie familière s'établit entre eux. Notre poète inspirait à Sainte-Beuve un de ces sentiments complexes si fréquents chez lui. Il y entraît une réelle sympathie, de la complaisance (cette complaisance un peu malsaine qu'il glissait partout), peut-être un grain d'envie (187). Il y entraît encore le plaisir de disséquer une âme jeune; et cet autre plaisir, d'écouter des aveux qui le faisaient palpiter, de murmurer des conseils qui lui donnaient presque l'illusion d'aimer ou d'être aimé pour son compte. Quant à Alfred, il ne cherchait pas si loin : d'abord, il avait confiance dans l'intelligence de Sainte-Beuve. La preuve : lorsque, pour la première fois, il se sentira content de son œuvre (188),

(184) Il met alors au point, — après la publication du *Tableau de la Littérature*, — ses *Poésies* de J. Delorme qui doivent paraître l'année suivante (1829).

(185) Par amitié pour Hugo également.

(186) Alors que presque tous les poètes, au Cénacle, ne regardaient qu'en eux-mêmes.

(187) Car Musset incarne déjà, dès 1828, l'homme que Joseph Delorme rêvait d'être : séduisant, avide d'amour, fait pour l'inspirer, et de plus : poète par droit de naissance.

(188) De quels poèmes s'agissait-il? Paul de Musset (*Biographie*, p. 82) dit avec netteté que son frère montra alors à Sainte-Beuve et lut au Cénacle l'*Elégie* et *Agnès de Guadarrá*. J'avoue que j'ai peine à le croire. Comment admettre, en effet, que le jeune poète ait détruit précisément les vers qui avaient mérité les applaudissements de tous ses amis? Et ne serait-ce pas plus vraisemblable de chercher parmi ceux qui, écrits à la même époque, ont été conservés et publiés par lui? Ainsi : la *Ballade du Rêve*, les *Vers à M^{me} B...*, ou *Venise* et les *Stances*?

il courra rue Notre-Dame-des-Champs; mais chez le critique (189) et non chez Hugo. C'est à lui qu'il criera l'aveu, si longtemps différé : « Et, moi aussi, je suis poète »; et comme l'autre lui prodiguera les éloges espérés, c'est lui qui annoncera à Victor Hugo la naissance du nouveau poète, et qui préparera la réunion où Musset révélera au romantisme son génie naissant. Pareille confiance atteste beaucoup d'estime. Mais plus encore Alfred aimait, en Sainte-Beuve, le frémissement amoureux. Leur amitié se nourrit de confidences sentimentales. Une lettre de Musset le prouve :

Voilà un foutu temps pour la chasse, mon ami. Je ne sais si c'est à Paris comme ici, mais je suppose que le bon Dieu a attrapé quelque chose; ici, l'ennui me prend au collet. Donnez-moi de vos vers; je suis sûr que vous en découlez comme les chênes de Virgile leur roscida. J'ai pour toute ressource la conversation d'un fat qui est de l'Ecole de Lamartine et qui fait des vers comme le chevalier de Parny... Comment va *Othello*? *Marion*? (190) etc... Je fais une petit poème (191), où vous trouverez la rime. Mais pour la raison... Vous voyez que je vous écris à la hâte et sur un torchon; je suis si paresseux et si affairé que je ne sçais (*sic*) où va mon temps.

Je n'ai encore fait que de jouer au billard du matin au soir. Mon oncle me bat quelquefois, dont j'enrage. Priez pour moi, je pars pour la chasse.

La première fois que vous baiserez Francine, mettez-en un de plus à mon intention. Yours (192).

Voilà qui nous donne le ton de leurs entretiens. Les confidences allaient leur train et Musset n'en faisait pas seul tous les frais; cette lettre l'établit. Elle nous livre, du même coup, le secret de leur intimité : Sainte-Beuve, aux yeux d'Alfred, incarnait la curiosité d'aimer.

Et Vigny? Ici le sentiment apparaît un peu différent. Notre poète éprouvait pour l'auteur des *poèmes anciens et modernes* une admiration qui surprend au premier abord : rarement caractères ont semblé moins faits pour se comprendre. D'un côté, la jeunesse, beaucoup d'opti-

(189) Le ménage Hugo habitait alors 11, rue Notre-Dame-des-Champs; et Sainte-Beuve, resté leur voisin, avait ses pénates au 19 de la même rue.

(190) Les deux drames auxquels Vigny et Hugo mettaient alors la dernière main. Ce sont des questions de ce genre que nous trouverions certainement dans les lettres à Paul Foucher si Musset, en 1827, avait déjà fréquenté au Cénacle.

(191) Ce petit poème : c'est *Mardoche*.

(192) Lettre écrite du Mans, où Musset s'est réfugié, pour quelques semaines, en septembre 1829, et publiée par M. Séché. (*Correspondance d'Alfred de Musset*, p. 20.)

misme, une pétulance parfois bruyante (193); de l'autre, un pessimisme que les années affirment, de la dignité, de la réserve. Autant de barrières. Elles tombèrent, pourtant, les billets échangés le prouvent; et cela pour plusieurs raisons. D'abord, l'œuvre entreprise par Vigny, à partir de 1828, passionne Musset; orientée vers le théâtre, elle va chercher son inspiration auprès de Shakespeare (194). Et ce culte commun qui anime les deux poètes, voilà le premier lien entre eux. « Si vous vouliez me faire bien plaisir », écrivait Alfred au temps des représentations d'*Othello*, « si vous aviez le temps de penser à moi qui vous suis si dévoué, si vous vouliez enfin que je me dise en même temps votre très obligé, vous m'enverriez, par le porteur, un balcon pour *Desdemone* » (195). Rien dans ces lignes ne rappelle la familiarité de tout à l'heure : des formules d'humilité dont Musset n'abusera jamais, un ton qui sent l'homme du monde et qui devait plaire à un grand seigneur. On dirait d'un profane s'adressant à un artiste (196). Nul hommage ne devait toucher Vigny plus délicatement; c'étaient des manières auxquelles les jeunes du Cénacle ne l'avaient pas habitué (197). Elles devaient donc lui révéler chez l'adolescent une finesse de goût qu'il n'avait pas d'abord soupçonnée. Et Alfred, de son côté, laissait parler sa nature ardente; il mêlait bientôt à la déférence primitive quelque chose de plus affectueux. La même année, invitant Vigny à venir écouter la première lecture des *Contes d'Espagne*, il lui écrira un billet qui débute sur le ton du grand siècle et va sans cesse s'attendrissant :

Mon cher Monsieur,

Puis-je espérer que vous voudrez bien venir entendre ces malheureux poèmes que je me propose de lire? Vous y trouverez

(193) Et peu faite pour attirer à Musset la sympathie de Vigny. Celui-ci n'avait-il pas dit, un jour, en écoutant notre poète : « C'est un écervelé que ce jeune homme »?

(194) Certes, Dumas et Hugo se recommandent, eux aussi, de Shakespeare. Mais, tout en lui empruntant la pluralité de ses décors, la diversité de son accent, ils entendent faire œuvre originale dans la voie qu'il a frayée. En quoi ils se trouvent d'accord avec Stendhal ou avec Mérimée. (Cf. le *Théâtre de Clara Gazul*, paru en 1826.) Vigny, au contraire, comme Emile Deschamps (Préface des *Etudes françaises et étrangères*) croit nécessaire de familiariser d'abord le public français avec le drame, en lui présentant, adaptés à ses goûts, de grands modèles shakespeariens. De la sorte, à bien réfléchir, il n'y a, parmi nos romantiques, que Vigny et Musset qui soient allés directement à Shakespeare, et qui aient essayé de l'adapter à la mentalité française.

(195) Billet daté du 20 octobre 1829 (la première d'*Othello* eut lieu le 24).

(196) Or, à cette époque, Alfred de Musset a déjà pris rang parmi les poètes du Cénacle. On commence à imprimer ses *Contes d'Espagne et d'Italie*.

(197) C'était à Victor Hugo que les jeunes romantiques réservaient ces manifestations d'attachement respectueux.

de nos amis et vous nous ferez grand plaisir. Je ne puis que vous renvoyer l'exhortation que vous m'avez envoyée, adressée pour *Othello* : « Venez, brave cœur ! », non qu'il s'agisse d'un danger, mais il ne s'agit pas moins d'un secours; et c'est surtout le vôtre que j'invoque, car vous êtes mon père *in litteris*.

Alfred de MUSSET (198).

Son « père *in litteris* ! » Sans doute, en s'exprimant ainsi, Musset pense-t-il au poème de *Dolorida*, écrit et publié quelques années auparavant (199). Lien très vague, au reste. En tirer une filiation serait fort exagéré; et le débutant doit le comprendre lui-même, lorsqu'il relit *Mardoche*. Pourtant la formule qu'il emploie n'est pas de simple politesse; on le sent tout de suite. Mais l'hommage qu'elle contient s'adresse à l'homme, plus encore qu'à l'écrivain. Vigny, en effet, apparaît à Musset comme un modèle, et d'abord par son attitude : faire œuvre de sincérité, en écoutant seulement l'inspiration; livrer ses poèmes au public, sans recourir à la réclame; ne pas chercher, en écrivant, à se faire une clientèle (200); une fois le livre publié, l'abandonner aux critiques avec l'indifférence du gentilhomme : voilà ce qui lui plaît dans la manière de Vigny. Les *Contes d'Espagne* l'attestent : leur préface, en quelques lignes, manifeste beaucoup d'indépendance vis-à-vis de la critique (201); les poèmes qui les composent marquent à l'endroit du public une grande liberté (202); enfin, le jeune poète s'efforce d'en parler le moins possible après leur publication, et de les oublier, dirait-on. Se conduire en grand seigneur, tel est l'idéal qu'il se propose; et c'est cette attitude qui le séduit chez son modèle. Autre chose encore : déjà la hauteur de Vigny recouvre bien des déceptions, bien des inquiétudes (203). Cette souffrance d'aimer qui, plus tard, devait paraître si belle à Alfred, qui sait s'il ne s'incline pas déjà devant elle, quand il salue

(198) Lettre publiée par M^{me} Martellet, dans son livre *Alfred de Musset intime* et datée : 17 décembre 1829. Il s'agit de la première lecture des *Contes d'Espagne et d'Italie*. La soirée à laquelle, dans ce billet, Alfred de Musset convie son aîné fut donnée chez M. de Musset père.

(199) Ce poème, *Dolorida*, parut en octobre 1823 dans la *Muse Française* (quatrième livraison).

(200) Et l'on peut tenir pour certain que pareille attitude plaisait beaucoup plus à Musset que celle de Victor Hugo, distribuant avec Adèle les convocations aux jeunes romantiques, avant la première d'*Hernani*.

(201) Musset y écrivait, en effet : « La pédanterie a exercé de grands ravages... La sévère et impartiale critique est celle du temps. Elle seule a voix délibérative, et ne repousse jamais un siècle pour en élever un autre. »

(202) Le goût de choquer le lecteur bourgeois, — qui s'apercevait parfois déjà dans les premiers essais du poète, — s'étale librement dans les *Contes d'Espagne et d'Italie*.

(203) Pour n'en citer qu'une preuve, c'est en 1828 qu'Alfred de Vigny donne sa démission d'officier.

l'auteur d'*Othello*? Mieux que bien d'autres, il connaissait la vie privée de Vigny; ses lettres le prouvent; toutefois l'attrait de l'amoureux apparaît ici moins évident que la séduction du poète gentilhomme.

Il en va tout autrement pour Ulric Guttinguer, le troisième ami rencontré par Musset au Cénacle. Aucune raison d'ordre intellectuel n'expliquait ce choix : certes, Guttinguer rimait assez facilement, il écrivait avec une certaine aisance; même il arrivait que sa plume rencontrât un vers bien frappé, parfois aussi, en prose, une page bien venue (204). Mais il manquait de talent réel. On le vit bien à propos de son *Arthur* (205). Il tenait là un des plus beaux sujets : l'histoire d'un homme dont la jeunesse ne fut qu'amour, que la grâce ensuite a touché, par la plus naïve des conversions; enfin que le souvenir des aventures passées vient parfois troubler au sein de son existence assagie. Les faits lui procuraient des scènes « introuvables » (206); la réalité lui mettait dans les mains, des lettres toutes chaudes encore et lui permettait ce lyrisme vécu, dont l'époque était friande. Tous ces matériaux furent gaspillés. En somme, un écrivain de troisième ordre. Au Cénacle, il faisait figure de sympathisant, comme l'on dirait aujourd'hui : il venait irrégulièrement, au hasard de ses voyages; car il ne se plaisait que dans sa forêt normande (207). Donc, un provincial en face de Musset si exclusivement parisien. Avec cela, il était déjà d'un certain âge. Aux yeux d'Alfred, ses quarante-quatre ans, en dépit de l'énergie qu'il déployait à se défendre, devaient le faire passer pour un vieillard. Comment comprendre alors la sympathie qui poussa notre poète vers ce comparse vieilli? Sans doute la plupart des romantiques aimaient Guttinguer pour son dévouement;

(204) M. l'abbé Brémond en a cité quelques-unes dans son ouvrage sur Guttinguer : *Le roman et l'histoire d'une conversion* (Paris, Plon, 1925).

(205) Cet *Arthur* parut en 1836. L'aventure qu'il raconte datait de 1829. C'est dire qu'à l'époque où Musset connut Guttinguer, celui-ci était déjà tout absorbé par son autobiographie.

(206) Je pense notamment à deux d'entre elles : la dernière entrevue de l'amant et de sa maîtresse devenue indifférente, dans la chapelle d'un couvent de Paris (dans le quartier Picpus), où elle s'était réfugiée pour lui échapper; et la rencontre, en pleine campagne, entre Valence et Avignon, sur les bords du Rhône, de ce vieillard inconnu qui calme le désespéré, à l'ombre des oliviers, et disparaît à jamais, lui laissant l'*Imitation* entre les mains.

(207) Normand d'origine, il partageait son temps entre Rouen et ses propriétés, notamment sa forêt de Saint-Gatien-les-Bois, près d'Honfleur. Et il les aimait au point que, plus tard, lorsque Tattet voulut, — jeune marié, — lui louer le « Chalet », où il aimait traiter les romantiques, il ne put se résoudre à conclure l'affaire. Aussi bien, les grands arbres lui rappelaient un cher souvenir : celui de sa première femme.

aux jours de grande bataille (208), on le voyait arriver du fond de sa province; à tout moment, son cœur et son toit se faisaient hospitaliers (209); son amitié était fidèle. Tant de bonté justifie les sympathies qui l'entouraient. Pourtant celle de Musset s'explique autrement. Notre poète l'a dit lui-même en trois strophes qui datent de 1829 :

Ulric, nul œil des mers n'a mesuré l'abîme...
Ainsi nul œil, Ulric, n'a pénétré les ondes
De tes douleurs sans borne, ange du ciel tombé.
Tu portes dans ta tête et dans ton cœur deux mondes,
Quand le soir, près de moi, tu vas triste et courbé.

C'est ce passé don juanesque qui vaut à Guttinguer l'affection de Musset, comme la curiosité sympathique de Sainte-Beuve; attrait si puissant que nos deux Parisiens vont rejoindre leur ami au fond de sa Normandie. Là, probablement sous les arbres de Saint-Gatien, Musset l'a connu « triste et courbé ». Pas toujours, dit l'histoire, Au cours de leurs promenades, il arrivait que la gaité reprît ses droits. On oubliait alors la « passion martyre » (210). Le secret de leur intimité n'en reste pas moins celui que Musset nous livre, quand il décrit son ami et lui-même, marchant côte à côte :

Toi si plein, front pâli sous des baisers de femmes,
Moi si jeune, enviant ta blessure et tes maux (211).

Guttinguer, comme Vigny, lui parut un modèle. M. l'abbé Brémond l'a bien senti : « Il a été pour ses amis », écrit-il (212), « mais surtout peut-être pour Musset et pour Sainte-Beuve, le romantisme fait homme; une créature ravagée et fatale; notre Byron. Plus tard, apaisé et converti, bien que toujours jeune (213), il sera comme un autre Nodier, mais il s'est montré d'abord sous le signe auguste et pathétique : l'homme qui avait failli mourir, qui mourrait

(208) Par exemple, il vint appuyer ses amis lors de la bataille d'*Hernani*. Même, il se déplaçait dans des circonstances moins graves. C'est ainsi qu'il accourut pour assister à la première lecture des *Contes d'Espagne*, chez M. de Musset père, le 24 décembre 1829.

(209) Victor Hugo et sa femme, le ménage Nodier et Marie, Sainte-Beuve, Musset furent ainsi ses hôtes à divers moments.

(210) Le mot est de M. l'abbé Brémond (p. 4), il ajoute : « Il leur arrivait... de s'oublier comme deux fous. » Aussi bien Guttinguer et Musset avaient, en commun, des souvenirs assez frais. Ils s'étaient rencontrés chez Tattet, à différentes reprises, et les réunions intimes de la rue Grange-aux-Belles n'étaient pas, à l'ordinaire, consacrées à la mélancolie.

(211) Ce sont là les deux derniers vers des strophes déjà citées.

(212) Cf. le *Roman et l'Histoire d'une Conversion* (p. 2).

(213) Jeune à la fois d'extérieur et de caractère, car en dépit de ses souffrances, Guttinguer n'avait pas complètement perdu le goût des intrigues et des idylles.

peut-être d'amour ». Un Byron, soit; mais un Byron vivant, donnant lui-même ses leçons, de quelle voix frémissante encore (214). Musset reçut, de lui, une manière d'enseignement sentimental. Sans doute, il arrivait que l'adolescent racontât ses rêves, ou les intrigues qu'il nouait alors (215). Mais plus souvent, il écoutait : conseils, souvenirs, confidences. L'eût-il voulu, Guttinguer ne pouvait pas se taire. Ses lettres à Sainte-Beuve revenaient sans cesse au même sujet douloureux; il employait ses journées de solitude à classer des lettres, à noter des images qui le hantaient. Evidemment, sa conversation ne pouvait l'entraîner loin de ces préoccupations. Par elle, Musset apprit deux choses qu'il ne devait plus oublier : d'abord les joies du Don Juanisme. Car Guttinguer ne pouvait manquer d'évoquer les heures ensoleillées; il déployait la liste de ses conquêtes! M. l'abbé Brémont n'en cite que trois; mais ce n'est qu'un choix très rigoureux parmi beaucoup de passades (216). Il y avait bien de quoi faire rêver Chérubin. L'amour se montrait à lui avec toutes ses nuances, tantôt jeune et frais, tantôt passionné, mais presque bourgeois encore (217), tantôt enfin romantique et déchaîné (218). Puis, deuxième leçon, le jeune poète devinait ce qu'est la souffrance d'amour : les tortures de la jalousie; les efforts vains, pour prolonger un sentiment, mort au cœur de l'autre; la hantise d'une même vision, vous poursuivant toujours. La voix de Guttinguer confiait à ses dix-neuf ans tous ces secrets dans la forêt attentive; et une sorte de respect s'emparait du disciple. Pareille souffrance lui semblait belle, parce qu'il y voyait la rançon d'une vie riche d'émotions, et, en dépit de tout,

(214) La trahison de Rosalie, — qui bouleverse ainsi Guttinguer, — date à peine de quelques mois : elle est survenue au début de 1829.

(215) Ne l'oublions pas, c'est en 1829 aussi ou, au plus tôt, dans les derniers mois de 1828, qu'Alfred a rencontré et connu les deux femmes dont nous parle son frère (*Biographie*, pp. 84-85) : M^{me} de Grosselliez et M^{me} de la Carte. Aussi bien Guttinguer lui-même l'a dit en quelques vers (écrits en 1843) :

L'enfant de ce siècle sublime
A moi venait se confesser;
Sur le sentimental abîme
J'ai pu l'entendre et l'embrasser.

(216) M. l'abbé Brémont n'a, en effet, retenu, dans la vie sentimentale de Guttinguer, que les aventures capitales, celles sans lesquelles on ne pouvait bien comprendre le cœur inquiet d'Arthur. Mais Musset devait être plus au courant; sans quoi, lui qui, déjà, s'égarait dans deux intrigues amoureuses, il n'eût point décrit son guide par ces mots :

...Front pâli sous des baisers de femmes.

(217) Je pense à l'aventure d'Octavie, entre l'idylle avec Virginie et la passion pour Rosalie.

(218) Elle avait, en effet, fait scandale dans toute la ville de Rouen, tant les deux amants se souciaient peu de la prudence.

une façon d'aimer encore. Sans doute, quand il s'agissait des aventures d'Alfred, Ulric donnait les conseils les plus sages; il invoquait son cas; on le suivait avec passion, mais au rebours de ses intentions. Plus tard, il aura beau prêcher la prudence, Musset lui répondra de la façon la plus verte (219); il rompra même, sans fracas; c'était l'autre Guttinguer qui l'intéressait. Enseignement, où l'exemple annihile le sermon. Alfred sait maintenant que l'on peut vivre le rêve de son adolescence; il entrevoit l'amour comme un mélange de joies et de souffrances. Ces trois termes, il ne les séparera plus; et de là date, chez lui, cette idée que l'on ne peut aimer sans torturer l'être cher ou sans être torturé par lui.

Sous toutes ces influences, une évolution se dessine chez Musset. Elle se trahit dans le regard, qui prend plus d'assurance; dans l'attitude générale, plus agressive; dans ses habitudes aussi : moins de goût pour la danse, plus d'intrépidité en face des femmes, des absences parfois qui le retiennent loin du Cénacle, soit qu'il commence de se rendre chez Alfred Tattet (220), soit qu'il aille rêver sous les fenêtres de sa première maîtresse.. L'intrigue entre eux s'est nouée voici quelques mois (221). Mais rien qu'à rapprocher ces transformations, on en fausse la portée; elles passaient inaperçues (222). Quand, d'ici quelques mois, il lira devant ses amis du Cénacle les *Contes d'Espagne*, ce qui frappera Dumas, c'est encore son extrême jeunesse

(219) M. Séché a publié (*Alfred de Musset*, tome I^{er}, chap. IV) une de ces réponses en vers de Musset aux sermons de Guttinguer. Le poète y paraît fort satisfait de la vie qu'il mène :

Et nous rions et nous trinquons
Au fond des bois sur la bruyère.

Il ne fait pas le moindre doute que : « Dieu nous excusera », comme il dit. Il se raille même de la conversion d'Arthur :

C'est un grand tort que la jeunesse,
Nous le savons. Que voulez-vous?
Puisque chaque âge a sa faiblesse,
Dites quelques *Ave* pour nous.

Il arrivait même parfois que le ton fût plus brutal encore. Ainsi, dans une strophe de 1838, qui ne fut d'ailleurs pas publiée — on comprend pourquoi sitôt qu'on l'a lue.

(220) La liaison amicale de Musset et de Tattet, qui devait durer autant qu'eux, et tenir tant de place dans la vie du poète, commença, en effet, en 1829.

(221) Il s'agit de cette femme que le biographe ne nomme pas, mais décrit comme « une personne de beaucoup d'esprit, excellente musicienne, railleuse, coquette et atteinte d'une maladie de poitrine incurable » (p. 84); elle habitait la campagne, nous dit-il, au delà de la plaine Saint-Denis, était mariée et faisait jouer au jeune poète le rôle de Fortunio.

(222) Les hommes du Cénacle, en fait, ne les remarquèrent point.

d'aspect (223), tout comme en 1827; quand on voudra tracer de lui un portrait, on retrouvera les mêmes mots qu'autrefois. Non que l'on s'aveugle : cette évolution est restée longtemps tout intérieure. Il eut fallu descendre en lui, pour mesurer le chemin parcouru. Alors la transformation fût apparue flagrante. A la veille des *Contes d'Espagne*, toutes les espérances de 1827 se sont précisées. Alfred sait qu'il a du talent et que son talent l'appelle vers la poésie; en quelques mois, il a réussi à sentir l'instrument bien dans sa main, il a pris l'habitude de jouer sur lui les thèmes favoris du romantisme. Mais la confiance qui l'anime n'est que le moindre gain de ces années silencieuses. Il a défini son idéal poétique et son idéal de vie; voilà l'essentiel. La poésie, à ses yeux, c'est la transcription, avant tout sincère, sous la dictée de l'inspiration, des impressions et des sentiments que l'on vit (224); elle est lyrisme au premier chef, lyrisme d'autant plus admirable que le sentiment agite l'être plus totalement. Et quel autre sentiment pourrait rivaliser avec l'amour? C'est déjà la conception que Musset résumera plus tard :

Langue que pour l'amour inventa le génie (225).

Mais la poésie, ainsi comprise, exige une sensibilité exaspérée, une vie amoureuse spécialement riche. L'on en arrive vite alors à cette conclusion : les règles de morale auxquelles le commun des hommes doit se soumettre, ne sauraient s'appliquer au poète. Lui, n'a qu'un devoir : multiplier ses émotions pour enrichir ses poèmes. Il lui faut vivre une sorte de poème amoureux, fût-ce dans la douleur des trahisons, comme Guttinguer; enfin, adopter, en face de ses vers, cette indifférence du gentilhomme qui donne à Vigny tant de prestige (226). Il ne s'agit plus ici d'idées en l'air, mais d'une manière de *credo* que Musset s'est constitué, pendant son passage au Cénacle. Rien ne l'en détachera plus. Vie et génie, amour, souffrance et joie, tout doit se pénétrer

(223) Cf. dans les *Mémoires* de Dumas (tome II, pp. 278 et suivantes). Ce portrait « un jeune homme de taille ordinaire, mince, blond, avec des moustaches naissantes, de longs cheveux bouclés rejetés en touffe d'un côté de la tête, un habit vert très serré à la taille, un pantalon de couleur claire... »

(224) S'il en fallait donner une preuve, que l'on songe aux vers que, un peu plus tard (en 1832), Musset adressera : « A mon ami Edouard Bocher », un des compagnons qu'il fréquentait déjà en 1829 :

Ah! frappe-toi le cœur, c'est là qu'est le génie.
C'est là qu'est la pitié, la souffrance et l'amour.

(225) Ce vers, que Musset devait reprendre en 1835 dans son poème de *Lucie*, se trouve dans le *Saule*, écrit dès 1830.

(226) Ainsi, les divers guides rencontrés par Musset au Cénacle s'entendent et collaborent pour lui donner son idéal de vie.

chez le poète, sorte de Don Juan (227) sincère. Le Cénacle a donc marqué de son empreinte le cœur d'Alfred autant que son talent. Il lui a donné ses deux modèles : Byron et Don Juan; deux aspects du même homme-poète. Voilà l'action essentielle exercée sur Musset par les hommes du Cénacle. Ils ont renforcé certains de ses goûts primitifs (228); par là même, ils ont annihilé tout ce qui, conseils familiaux, ou tendances profondes, faisait contrepoids. Car il a beau aspirer à jouer les Don Juan, la nature ne l'a pas taillé pour soutenir un pareil rôle (229). Il y a désaccord entre la vie dont son romantisme rêve, et les moyens dont il dispose. L'idéal qu'il se choisit apparaît alors gros de toutes les déceptions à venir. Mais la souffrance n'a plus rien qui le fasse reculer; il serait plutôt porté à lui lancer quelque défi. Dès lors, confiant dans son étoile et dans son talent, enfiévré par les ivresses du premier amour (230), il se lance dans cette aventure qui sera son œuvre et sa vie; voici que retentit la fanfare des *Contes d'Espagne*.



(227) Qui sera longtemps le modèle ; il suffit, pour s'en rendre compte, de relire l'admirable portrait de « Don Juan » dans le poème de *Namouna* (décembre 1832).

(228) Ceux que révélaient déjà les lettres à Paul Foucher : haine des contraintes, des dogmes, de la bourgeoisie, vocation littéraire, aspirations amoureuses, pour n'en citer que quelques-uns.

(229) A ce point de vue, la différence éclate qui séparait Musset de Byron. Celui-ci : volontaire, égoïste, maître de lui-même, orgueilleux au sens fort et énergique du mot, disposant, en outre, d'une fortune considérable, pouvait sans peine multiplier les passades et les conquêtes. Tout l'y portait. Mais non pas Musset.

(230) On pourrait même dire des premières amours. Car, avant les *Contes d'Espagne*, Musset a déjà connu deux aventures. Ce fut d'abord, en 1828, et peut-être pendant les premiers temps de 1829, l'idylle qui l'entraînait dans la plaine Saint-Denis, près de sa première maîtresse; ensuite, lorsqu'il se fût aperçu que cette Jacqueline d'avant la lettre avait son Claravaroche, « une autre femme qui le guettait », dit le biographe (p. 85) « s'empressa de le consoler. Un matin, je remarquai qu'il portait des éperons, le chapeau fort penché sur l'oreille droite, avec une énorme touffe de cheveux du côté gauche, et je compris à ces airs cavaliers que l'amour-propre était sauf ».

CHAPITRE III

Les Contes d'Espagne et d'Italie

Les premiers gestes d'indépendance

LA LÉGENDE DES CONTES D'ESPAGNE ET L'INFLUENCE DE BYRON.

Lorsque les *Contes d'Espagne* parurent, à la fin de décembre 1829 (1), ce fut, parmi les romantiques, un effarement d'admiration. L'image qui, depuis, a fait fortune : l'éclosion soudaine du printemps (2) résume bien leur impression et leur surprise. Ils s'attendaient que ce premier recueil portât la marque des débutants ; la jeunesse de l'auteur renforçait cette conviction. De là, cet étonnement qu'Alexandre Dumas père a exprimé dans l'article nécrologique qu'il consacra à Alfred de Musset (3). Il remonte aussi loin qu'il peut dans ses souvenirs, et la vision la plus ancienne qu'il y retrouve de notre poète, date de la première lecture de *Don Paez*. Auparavant, rien. En revanche, cette soirée, malgré le recul des années (4), reste gravée dans

(1) *Les Contes d'Espagne et d'Italie*, qui parurent chez Urbain Canel, fin décembre 1829 (cf. l'article de M. Lods : « Les premières éditions d'Alfred de Musset ». *Mercur de France*, 1^{er} septembre 1927), portaient le millésime : 1830.

(2) De fait, si les contemporains n'ont pas, sur-le-champ, adopté cette image, il suffit de les lire pour comprendre qu'elle a frôlé leur esprit à tous : parmi les comptes rendus des *Contes d'Espagne*, celui du *Globe* saluait « le coup d'essai d'un Byron de vingt ans » ; les *Débats* disaient : « Malgré lui sa jeunesse fleurie et sa fraîche imagination... trahissent... le maître libertin de vingt ans ». Le *Lutin* y relevait « des vers comme on n'en fait qu'à vingt ans ». Plus tard, Emile Chasles écrivait : « C'est le rêve d'un étudiant de première année » (*Revue contemporaine*, juillet 1857). Emile Montégut, de son côté (*Nos Morts contemporains*, première série, pp. 201-230) assurait : « Il n'y a pas de livre qui ait peint avec une plus fougueuse franchise ce moment de fermentation, à la fois généreuse et impure, où la nature impatiente de se montrer agite l'être entier du jeune homme ». Au Cénacle, on ne s'y trompait pas davantage. Lamartine, dans ses *Entretiens*, insiste sur la jeunesse que trahissent les *Contes* ; Sainte-Beuve affirme que le poète y « fit ses enfances avec éclat... C'était Chérubin, au bal masqué, jouant au Don Juan » (article du *Constitutionnel*, le 28 janvier 1850).

(3) Une vaste étude, en cinq parties, parue dans le *Monte-Cristo* que Dumas rédigeait alors. (Cf. les numéros des 23 juillet, 6, 20, 26 août et du 3 septembre 1857.)

(4) A quelle réunion Dumas fait-il allusion ainsi ? Ses articles ne le disent pas nettement. Sans doute s'agit-il de celle qui fut donnée, soit par Antony Deschamps (selon Paul de Musset), soit chez Deveria, si l'on en croit la mémoire de Pontmartin (qui en fixe la date au 6 décembre 1829. *Nouveaux Samedis*, pp. 366 et suivantes). En tous cas, l'événement se passait en décembre 1829 — et Dumas rédige ses souvenirs en juillet 1857.

sa mémoire. Le lecteur lui apparut, nous dit-il, de « taille ordinaire, mince, blond... de longs cheveux bouclés rejetés en touffe d'un côté de la tête », portant « un habit vert très serré à la taille... un pantalon de couleur claire, ...affectant une grande désinvolture de manières qui n'était peut-être destinée qu'à cacher une timidité réelle ». Sans doute, Dumas a-t-il recréé ici certains détails (5). Mais l'impression qui l'a frappé garde sa valeur. Impression double : d'abord cette lecture a été la révélation d'un inconnu. « Parmi nous, peu le connaissaient personnellement, peu de vue, peu même de nom. » Retenons cette affirmation. Sans doute, mieux avertis, Hugo, Vigny, Sainte-Beuve, Nodier, ne se seraient pas exprimés ainsi. Mais eux-mêmes, s'ils avaient cru reconnaître chez Musset un talent réel, n'auraient pas manqué d'attirer sur lui l'attention. Il y eut donc bien, ce jour-là, pour tout le public habituel une révélation, — plus ou moins complète; les uns apprirent à la fois les dons poétiques de Musset et son nom; les autres, plus familiers, aperçurent soudain un génie qu'ils ignoraient. D'où leur enthousiasme, — la deuxième impression que Dumas ait gardée; il en donne ainsi les raisons : « ces vers avaient une qualité, ils étaient vivants (6); ce n'était ni du Lamartine, ni de l'Hugo, ni du Vigny; c'était une fleur du même jardin, c'est vrai; un fruit du même verger, c'est vrai encore; mais une fleur ayant son odeur à elle, un fruit ayant son goût à lui » (7). Musset, dont ils croyaient entendre la toute première œuvre, leur apparut alors comme un de ces privilégiés qui « pour leur coup d'essai veulent des coups de maître ». Et ce jour-là, ils instaurèrent cette demi-légende que George Sand résumera plus tard en l'appelant « enfant superbe » (8) : celle d'un poète gratifié par la nature des plus précieuses qualités, mais

(5) C'est ainsi qu'il place la réunion par lui évoquée « vers la fin de 1830 ou le commencement de 1831 », et il ajoute que l'auteur, alors, avait « vingt-deux à vingt-trois ans ». Musset en avait tout juste dix-neuf.

(6) Et Dumas explique ainsi ce qu'il entend par là : « Le récit, au lieu de s'allanguir au rythme et à la rime, devenait plus vif que n'eût été la prose; les contours des individus se dessinaient bien dans leur âpreté; c'était un allié qui arrivait aux poètes pittoresques et imagés, ennemis de l'épithète banale et de la périphrase classique. »

(7) Cette originalité des *Contes d'Espagne*, que Dumas signale ainsi, il y insiste d'autre façon encore : « Il y a là », dit-il, « un arrière-goût de Byron, c'était incontestable, mais à cette époque Byron agissait sur notre poésie comme W. Scott sur notre prose. » Mais il ajoute que si « Byron seul avait aidé de Musset dans sa forme », il n'y avait pas là, de la part du débutant, la moindre servilité. La critique a reproché à Musset d'avoir imité l'Anglais; elle aurait dû lui dire : « Vous avez des analogies de tempérament avec Byron, vous êtes son parent... vous marchez parfois de la même allure que lui. » Le poète n'aurait pas nié; mais il a nié qu'il eût imité ce modèle, « et il avait raison ».

(8) Dans la première « Lettre d'un Voyageur » (publiée par la *Revue des Deux-Mondes*, le 15 mai 1834).

facilement satisfait de ces dons venus dès la jeunesse. Il y faut prendre garde; car si en décembre 1829, chacun l'en félicite, on arrivera un jour à lui en faire grief injustement.

Certes, il ne s'agit pas de représenter Alfred de Musset comme un poète laborieux, ni de restreindre chez lui la part des dons naturels : servi par eux, il n'a pas connu la bataille contre une forme rebelle. Mais se laisser prendre aux allures de dilettante qu'il affecte (9), le dire incapable de l'effort qui perfectionne, parce qu'il s'y livre en secret (10), serait commettre une erreur aussi grave. Retenons donc que, dès les *Contes d'Espagne*, les contemporains s'entendirent à voir en eux d'éclatants débuts que rien n'avait annoncés; Musset ne leur avait lu jusqu'alors (11) que quelques vers sans originalité. Comment la poésie qui semblait couler goutte à goutte de cette source si réduite, ne se fût-elle pas perdue dans le ruissellement de tout ce flot? En outre, rien dans ses nouveaux poèmes, alertes, colorés, ne rappelait les tâtonnements précédents. Certes, le sentiment des gens du Cénacle s'expliquait; il n'en fondait pas moins une légende. Car, derrière ces débuts imprimés que sont les *Contes d'Espagne*, il y avait deux années d'influences subies; des mois de recherches et d'efforts. Que, pendant ces mois, notre apprenti se soit contenté de suivre ses modèles (12), qu'il ait attendu moins longtemps que d'autres poètes avant de voir s'ouvrir la voie où il pouvait s'élancer, c'est vrai. Mais, pareilles constatations ne donnent pas le droit de négliger la période d'entraînement. Grâce à elle, Musset a acquis d'abord la facilité qui lui manquait. En veut-on la preuve? Il arrivait, en 1827, qu'il sentit venir l'inspiration; cependant, pour exprimer ses sentiments, il rencontrait de tels obstacles que, peu patient de sa nature, il se décourageait (13). Dès 1828, rimer lui coûtait moins

(9) Et dès ses débuts; il suffit, pour s'en convaincre, de lire sa préface des *Contes d'Espagne*, que nous citons à la fin de ce chapitre, et où il dit : « Me pardonnera-t-on d'imiter le comte d'Essex, qui arriva dans le Conseil de la Reine crotté et éperonné? »

(10) De cet effort caché d'Alfred de Musset, nous possédons beaucoup de preuves. Citons-en seulement quelques-unes, à peu près contemporaines des *Contes d'Espagne*. C'est d'abord la sévérité avec laquelle il écarte de son recueil une série de poèmes qu'il avait alors en portefeuille : ses *Ballades*, son *Elégie*, *Agnès de Guadarrá*. Et puis enfin ne savons-nous pas qu'il entreprit, avant de la publier, de dérimier telle chanson (*L'Andalouse*) dont certaines rimes lui semblaient trop riches? Qu'il supprima une partie de *Mardoche*?

(11) En 1828 et en 1829.

(12) Docilité qu'attestent suffisamment l'*Elégie*, à la manière d'André Chénier, où les poèmes, suivant Hugo. Aussi bien en reste-t-il quelques traces, dans les *Contes d'Espagne* : ainsi le poème intitulé *Stances*.

(13) Cf. la lettre du 23 septembre 1827 à Paul Foucher.

d'effort (14). Pourtant son labeur de cette année-là tenait en quelques centaines de vers, — en dépit de tous ses loisirs (15). En 1829, nouveau progrès; il écrit *Don Paez*, les *Marrons du feu*, *Portia*, les fragments à mettre en musique, bref tous les *Contes d'Espagne*, et cela à un moment où des occupations régulières lui prennent une partie de son temps.

En effet, depuis le 1^{er} avril (16), son père l'a fait entrer dans les bureaux de la Maison Febvrel, entreprise de chauffage militaire. A contre-cœur, certes; mais devant l'indolence d'Alfred, son évanouissement à la première dissection, ses fuites loin des cours de droit (17), il lui avait cherché une occupation qui lui assurât quelques ressources : Alfred comprit les raisons de cette décision. Et le voilà, soir et matin, tenu d'aller s'asseoir à sa table de commis. Telles sont les conditions dans lesquelles il a composé ses *Contes d'Espagne et d'Italie*. Dès le mois d'août, son manuscrit était achevé (18); il courut le porter aux éditeurs. Le moment ne paraissait guère favorable : les poètes célèbres suffisaient à l'attention du public; les lecteurs étaient repris de la fièvre politique (19); et chacun se détournait à l'envi des querelles littéraires. Cependant, Urbain Canel accepta de publier le manuscrit. A une condition : l'auteur devait lui apporter les cinq cents vers qui manquaient pour constituer un in-octavo.

En 1828, cette condition aurait paralysé toutes les espérances du poète; en avril 1829, il l'accepta d'un cœur léger. Et cela montre bien le chemin parcouru. Pour atteindre

(14) On s'en rend compte sitôt qu'on dresse la liste des essais que Musset composa cette année-là.

(15) L'année 1828 fut pour le poète une période de liberté. Le biographe en apporte la preuve : « Comme son père ne le pressait pas de choisir une carrière, Alfred de Musset profita de la liberté qu'on lui laissait pour essayer plusieurs études à la fois. Il suivit un cours de droit et un cours d'anatomie, prit des leçons de dessin et de peinture dans un atelier, étudia la musique, le piano, la langue anglaise. »

(16) Cette date est précisée par une lettre de M. Febvrel, annonçant qu'il accepte les services du futur poète à dater de ce jour, et cela aux émoluments annuels de mille deux cents francs. Paul de Musset fait erreur en disant, dans la Notice des *Œuvres posthumes*, qu'il s'agissait d'une « maison de banque ».

(17) Alfred lui-même ne se cachait point de ses dégoûts. Paul de Musset l'affirme dans la Notice des *Œuvres posthumes* : « Au bout d'un an, son père l'interrogea sur ses intentions, il avoua... qu'il n'avait de goût pour aucune profession, et qu'il ne se sentait réellement attiré que par... les arts et la poésie. »

(18) La preuve en est qu'il fit alors les demandes auprès des éditeurs, et qu'après la réponse d'Urbain Canel, lui demandant cinq cents vers de plus, — dès septembre, — il se mit à l'œuvre pour composer *Mardoche*.

(19) Il ne faut pas oublier, en effet, que les *Contes* parurent à la fin de décembre 1829. Depuis le mois d'août, le malentendu s'était aggravé qui séparait le roi et l'opinion publique. L'adresse des 221 suivit de quelques semaines (18 mars 1830) la publication de ce petit volume. C'est dire combien l'attention du grand public était attirée ailleurs.

plus vite son but, d'accord avec son père (20), il demanda un congé, quitta Paris, et alla chez son oncle Desherbiers, composer *Mardoche* — près de six cents vers —, écrits entre le 27 août et le 19 septembre (21). Certes, si son labeur de deux années n'avait acquis à Musset que cette facilité, il ne vaudrait pas la peine qu'on s'y arrêtât. Mais, en même temps, il recevait « le coup de lumière » ; ses lectures lui découvraient Byron. Auprès de ce maître, il continua les gammes commencées d'après ses autres modèles. Mais la rencontre le favorisait ; de ce qui pouvait n'être qu'un tâtonnement supplémentaire, elle fit naître le premier chef-d'œuvre (22). Il n'y a là nul mystère : les écrivains dont il s'était rapproché, jusqu'alors, lui avaient imposé leur marque du dehors ; mais ce qui donne au lyrisme son accent et son souffle, le séparait d'eux. Prenons des exemples : Musset aime la Grèce antique et la beauté, comme André Chénier ; mais la poésie de ce dernier, sereine presque toujours (23) et volontiers didactique, dans quel recoin de son caractère Alfred en trouverait-il les éléments, lui sur qui passe déjà la passion désordonnée de son siècle ? Un même goût de la liberté le rapproche de Victor Hugo ; mais la poésie du maître, si superbement variée, exige des dons d'imagination, une étendue de vocabulaire, que l'élève n'atteindra jamais. De là vient que les vers écrits par lui sous l'influence de ces deux modèles restent gauches. Avec Byron, il en va tout autrement. Non qu'ils s'accordent de façon totale : l'orgueil de l'Anglais, le côté farouche de son attitude (24), ce qui passe, dans son œuvre, de misanthropie et de pessimisme, autant de traits que nous n'apercevons pas en Musset. Mais que de ressemblances ! Le débutant retrouve chez son nouveau guide : l'admiration de la Grèce et surtout de cette Italie, qu'il n'a jamais cessé d'aimer depuis sa jeunesse, le culte de la beauté physique, qui faisait rêver ses dix-sept ans, le souci de l'élégance extérieure, qui,

(20) Car Victor de Musset ne songea nullement à entraver la vocation poétique de son fils ; sitôt qu'il put croire que les aspirations du jeune homme répondaient à un talent réel, il l'aidera de son mieux.

(21) Deux dates qui nous sont connues grâce au biographe, avec cette note : « Ces deux dates précises me sont fournies par des agendas. »

(22) Et pourtant le procédé de Musset restait le même : chaque fois qu'il fait connaissance avec un poète qui le séduit, tout de suite il adopte sa manière. Ainsi faisait-il lorsqu'il composait son *Élégie*, ses *Ballades* ou son *Agnès de Guadarrá*. Ainsi fait-il, en 1829, suivant Byron,

(23) Mis à part les *Iambes*, naturellement.

(24) En un mot, le « Byron sombre et dévasté », dont parle M. Estève dans sa remarquable étude sur *Byron et le Romantisme français*. Musset, dans ses *Contes d'Espagne*, s'inspire d'ailleurs assez peu de celui-là, à part dans *Portia*.

dès 1828, le rapprochait de Tattet (25); la haine de l'existence bourgeoise, le mépris des règles et des conventions qui frémisaient déjà dans les lettres à Paul Foucher; enfin, l'insatiable curiosité d'amour. Plus encore, dans les ouvrages de l'Anglais (26), Musset entendait partout les appels d'un tempérament voisin du sien; c'était la même véhémence amoureuse, et aussi changeante, tantôt farouche dans les heures d'exaltation (27), tantôt détendue en mollesse voluptueuse, instinct où se mêlent la passion, la sensualité, le libertinage; — un egocentrisme plus hésitant chez lui que chez son modèle; — cette habitude qu'a Byron d'imaginer des personnages qui, par certains traits, sont des portraits de lui-même (28); enfin, une nature complexe, profondément sceptique, désinvolte, passionnée, passant de l'exaltation au sourire, avide de l'amour avec la conviction que la souffrance l'accompagne; toute une série de contradictions profondes (29). Musset en était lui-même sollicité (30). Dès lors, ce qu'il ressent, c'est une sympathie personnelle, par laquelle sa propre nature se confond avec celle de Byron. Cette influence qu'il subit soulève en lui toutes les aspirations intimes, auxquelles autrefois, quand il suivait Hugo ou Chénier, il devait imposer silence; et s'il arrive parfois qu'elle les détourne un peu de leur cours, que le côté âpre du génie byronien se retrouve dans certaines œuvres du disciple (31), sans répondre pourtant aux élans de son tempérament, peu importe. Entre tous les maîtres que lui permettaient les

(25) C'est là, chez Byron, un second aspect, l'on peut dire un second personnage, — reconnaissable surtout à partir de 1813 ou 1814, — à l'époque de *Don Juan*.

(26) Et, plus particulièrement, dans le *Don Juan*, dont il semble bien qu'il se soit le plus inspiré. (Cf. l'ouvrage de M. Estève, III^e partie, chap. III.)

(27) M. Estève, parlant de l'amour tel que le dépeint Byron, dit qu'il y a là une alternance de « mollesse » et de « vigueur ». — Sans citer déjà ici les nombreuses violences des *Contes d'Espagne*, notons que Musset avait parfois rêvé d'un amour cruel; d'être homme à « bonnes fortunes, pour les tourmenter toutes jusqu'à la mort » (*Lettres à l'Ami*).

(28) De là ce ton de causerie que Byron adopte si volontiers. Il y parle de ses habitudes, de ses goûts et de ses passions; il y évoque même ses sympathies ou ses hostilités littéraires. C'est ainsi qu'il égratigne au passage Coleridge ou Wordsworth. Musset ne fera pas autre chose dans ses *Contes d'Espagne*.

(29) Chez Byron, ces contradictions provenaient plutôt d'une évolution; il y avait eu, dans la vie et dans l'œuvre de l'Anglais, deux âges : l'un, de passion désordonnée; l'autre, d'ironie, de dandysme, d'égoïsme dédaigneux. Mais, pour quiconque ne l'avait point connu personnellement, son œuvre le faisait apparaître doué de cette contradiction que l'on retrouve chez le Musset des *Contes d'Espagne*.

(30) Cf. les *Lettres à l'Ami*.

(31) Ainsi lorsqu'il dessinera, dans *Portia*, la silhouette de Dalti.

goûts du Cénacle (32), nul ne pouvait le marquer d'une empreinte aussi vigoureuse, en lui facilitant autant le lyrisme personnel. Bien plus, en le suivant, notre poète chante ses sentiments et ses goûts presque à sa guise. Non qu'on puisse méconnaître l'action exercée par Byron sur la forme des *Contes d'Espagne*. Il n'y a pas lieu de nous en étonner; ce que Musset demandait à ses guides, c'était le métier qui lui manquait. Le vers antique d'André Chénier, la maîtrise rythmique de Victor Hugo lui avaient offert des moules trop rigides; l'influence de Byron fut beaucoup moins oppressive. Les divergences des deux langues laissaient à Musset la pleine indépendance du vocabulaire et du tour. Ensuite, dans le style de son modèle, il ne trouvait à peu près rien qui lui fût une contrainte. Le *Don Juan* anglais avait plié à ses caprices les règles de la prosodie (33); il avait multiplié les enjambements (34); il avait su traduire toutes les sautes de son humeur et détrôné l'unité d'accent au bénéfice de la fantaisie (35); lyrique avant tout, il versait sans souci du plan, dans la causerie poétique (36). En somme : un rythme libéré, une forme modelée sur la pensée et le sentiment. Alfred apprit alors que l'essentiel était la passion et que le style avait seulement la charge de la traduire aussi fidèlement que possible (37). Pareille conception faisait de l'Anglais moins un maître qu'un guide sur les chemins de la fantaisie. Et Musset, pour la première fois, s'exprima lui-même, sans réticence et sans entrave. Ce que le modèle libéral lui avait révélé et ce qu'il sentait d'instinct : amertumes, enthousiasmes, passions, colères, ironies, où la voix de Byron et la sienne se mêlaient jusqu'à se confondre; l'âpreté de l'un (38), l'optimisme juvénile de l'autre,

(32) Car, lorsque Musset commença de fréquenter au Cénacle, la gloire de Byron était à son apogée. Il suffit de relire les articles publiés quelques années plus tôt par la *Muse Française*.

(33) Notamment, Byron affichait volontiers son mépris de la rime riche; il affectait, écrit M. Estève, « de rimer difficilement ».

(34) Et c'est encore chez Byron que Musset trouvait le modèle d'un conte comme *Mardoche*, construit en strophes liées, avec des enjambements de l'une sur l'autre.

(35) Même il poussait la négligence jusqu'à incorporer volontiers dans ses vers des phrases étrangères, jusqu'à employer certains barbarismes (ainsi, il écrivait « beat » pour « beaters »). Libertés dont Musset se souviendra, lorsqu'il fera parler anglais à Mardoche, ou lorsqu'il dira lui-même : « mahométanisme ». M. Estève cite, dans sa thèse, ces quelques exemples, qu'il rapproche à fort juste titre.

(36) Et cela par parti pris; Byron en a fait l'aveu dans son *Don Juan* (III, 96), comme Musset, plus tard, le devait faire dans *Namouna* (III^e chant).

(37) Leçon un peu différente de celle que lui auraient donnée ses compagnons du Cénacle, plus respectueux de la beauté formelle.

(38) Cette âpreté, sensible dans *Don Paez* et dans *Portia*, et qui s'effacera dès *La Nuit Vénitienne*.

tout cela déferla dans ce nouvel « à la manière de... » où Musset trouvait sa première manière. Il sentit si bien le progrès qu'il voulut publier l'œuvre : ce sont les *Contes d'Espagne et d'Italie*. Débuts éclatants, certes. Mais aussi, aboutissement des recherches antérieures. Nous distinguons mieux, alors, ce qui caractérise le premier ouvrage; mûri, pendant deux ans en plein romantisme, il est œuvre de l'Ecole; mais éclos, en plein printemps, écrit sous l'influence la moins opprimante, il apparaît comme la première manifestation de la personnalité de Musset.

L'EMPREINTE DU CÉNACLE.

Œuvre de l'Ecole, Dumas le sentait bien quand, la rapprochant des poésies de Lamartine, d'Hugo, de Vigny, il écrivait : c'est « une fleur du même jardin... un fruit du même verger ». Il suffit d'ouvrir le volume : la forme seule, parfois la disposition typographique attestent l'adhésion aux principes du Cénacle. On y professait que le rythme devait être assoupli (39), et nous rencontrons, dans les *Marrons du feu* (40), cette « perle » :

...RAFAEL
Viens.

PANDOLFE
Ah! (il tombe.)

CYDELISE
Vous l'avez tué.

RAFAEL
Non.

CYDELISE
Si fait.

RAFAEL
Non.

CYDELISE
Si fait.

RAFAEL
Bah! (41)

Ces quelques répliques suffisent à remplir presque une page (42); elles glissent, dans le vers, les mots les plus pro-

(39) Victor Hugo vient de publier ses *Orientales* (janvier 1829), après ses *Ballades*.

(40) Le seul des *Contes d'Espagne* à qui Musset ait donné ouvertement la forme dramatique.

(41) Les *Marrons du Feu*, scène 7.

(42) C'était là encore, de la part de Musset et de son éditeur, l'exagération d'une mode. On en trouve la preuve dans le compte rendu

saïques; elles amènent à la rime deux interjections très voisines. Jamais les maîtres de Musset n'avaient poussé si loin la licence. Sans doute, je prends ici l'exemple le plus criant. Cependant, dans *Don Paez*, *Portia* ou *Mardoche*, on retrouve les audaces de forme que ces deux vers rassemblaient. D'abord, le rythme disloqué. L'enjambement est érigé en système, tantôt rejetant un vers dans le suivant (43), tantôt prolongeant une strophe par delà ses limites prosodiques. Dans *Mardoche*, le poète termine ainsi un dizain plein de confidences :

Hier, un de mes amis se trouvant à souper
 Auprès d'une duchesse, eut soin de se tromper... (44).

Un blanc où s'étale le numéro du dizain suivant : XVIII; et nous restons en suspens quand, beaucoup plus bas, deux petits mots nous renseignent : « de verre ». D'autres fois, la phrase joue avec le mètre. Elle s'interrompt avant lui, ou bien, lorsqu'il atteint la rime, elle se prolonge :

Un mardi cet été,
 Vers deux heures de nuit, si vous aviez été
 Place San-Bernardo, contre la jalousie
 D'une fenêtre en brique... (45)

Ainsi commence *Don Paez*; et *Portia* débute par ces vers :

Les premières clartés du jour avaient rougi
 L'Orient, quand le comte Onorio Luigi
 Rentra du bal masqué... (46).

L'essentiel est donc de fronder les vieux principes, dans le vocabulaire autant que dans le rythme. Ici encore, le poète se conforme aux leçons de l'Ecole : il recherche les effets

de la *Pandore* (30 janvier 1830), qui, s'arrêtant au vers que nous venons de citer, note : qu'il y a là mieux que les « larges blancs » dont le libraire Ladvoat parsemait ses publications : une page qui contient en tout treize syllabes (depuis le cri de Pandolfe : « Ah! », jusqu'à la fin du vers suivant).

(43) Un exemple frappant :

...La porte
 Retomba lentement derrière lui. Le ciel
 Les garde, dit la vieille en marchant à l'autel.

(*Portia*, 2^e partie.)

(44) Cf. *Mardoche* (17^e dizain). Et ce n'est pas là un exemple unique. Dans le même poème, on en trouverait de semblables, aux strophes 2-3, 4-5, 19-20, 22-23, 25-26, 32-33, 34-35, 36-37... Il y a là un parti pris manifeste.

(45) Cf. *Don Paez*, I.

(46) Cf. *Portia*. Et le parti pris du poète apparaît ici d'autant plus net qu'il s'agit du conte le plus sérieux et le plus harmonieux.

de contraste. Il y recourt, soit pour rendre la description plus frappante :

et le bruit

De ses éperons d'or se perdit dans la nuit (47).

soit pour donner plus de relief à quelque détail de l'intrigue (48).

Surtout, il ouvre l'accès de ses vers, à tous les mots qui lui plaisent. C'était là une des réformes dont, au Cénacle, on se montrait le plus fier (49). Victor Hugo ne devait-il pas se faire un titre de gloire d'avoir bouleversé, à ce sujet, les règles du bon goût?

J'ai mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire (50).

Et Musset fait parler à sa Muse la langue la plus simple, dénuée parfois de toute poésie :

Un dimanche (observez qu'un dimanche, la rue
Vivienne est tout à fait vide, et que la cohue
Est aux Panoramas, ou bien au boulevard).
Un dimanche matin, une heure, une heure un quart... (51).

La syntaxe même est parfois bouleversée (52). Témoins ces quelques vers :

Quel mal? dit Portia. C'est quand on dit d'un homme
Qu'il est jaloux. Ceux-là, c'est ainsi qu'on les nomme (53).

Certes, le poète ne multiplie pas ces négligences. Mais n'y en eût-il qu'une, elle serait déjà excessive. Hugo ne se permettait pas de pareilles libertés. Car Musset, ici,

(47) *Don Paez*. Cet exemple et le suivant ont été cités à l'appui de sa thèse par M. Rall, dans l'étude qu'il a écrite sous ce titre : « *Ein echter Romantik* » (*Un vrai romantique*).

(48) Ainsi dans *Portia* (1^{re} partie) :

Sinon qu'il mit la main lentement à sa lame
Comme pour éprouver, la tirant à demi,
Qu'ayant là deux rivaux, il avait un ami.

(49) Hugo, dans sa Préface de *Cromwell* (pp. 54-56), s'était prononcé à cet égard très nettement. Musset ne fait ici qu'étendre à toute la poésie la liberté revendiquée pour la poésie dramatique; en quoi il reste fidèle à son attitude : s'inspirer des exemples de ses amis et renchérir sur eux.

(50) *Réponse à un acte d'accusation*, écrite en 1834.

(51) Cf. *Mardoche*, 19^e dizain.

(52) Ici, Musset tombait dans un excès que ses amis du Cénacle, et notamment Hugo, avaient condamné à l'avance (cf. le célèbre passage de la Préface de *Cromwell*, p. 57) : « Au demeurant, prosateur ou versificateur, le premier, l'indispensable mérite d'un écrivain dramatique, c'est la correction... Cette correction intime, profonde, raisonnée, qui s'est pénétrée du génie d'un idiome, qui en a sondé les racines, fouillé les étymologies; toujours libre, parce qu'elle est sûre de son fait et qu'elle va toujours d'accord avec la logique de la langue. »

(53) *Portia*, I.

renchérit sur ses aînés du Cénacle. Pousser leurs leçons plus loin qu'ils n'eussent osé le faire le ravit (54). Aussi, contracte-t-il deux autres habitudes : d'abord, entre deux termes aussi justes, il choisit généralement le plus cru. Les romantiques voulaient le mot propre, mais ils évitaient le mot gras. Musset le cherche parfois (55). Ou bien encore, il lui plaît de précipiter dans son vers des phrases étrangères, et sans aucun souci de couleur locale (56). Il lui arrive d'écrire, en italien ou en anglais, un aveu d'amour :

...ces quatre mots si doux
Et si mystérieux : My dear child, I love you (57).

ou une formule de politesse :

And how do you do, mon bon père, aujourd'hui (58).

Le « bon père », un honnête sacristain de la banlieue, n'y doit rien comprendre. Rien ne justifie donc ces emprunts au vocabulaire étranger; sinon la fantaisie du poète et le plaisir d'étonner le lecteur. Aussi étend-il ses audaces même à la rime (59). Dans une étude très minutieuse, M. Olorsson (60) a relevé ici une série d'irrégularités. Il s'agit de rimes homologues que l'on trouve jusque dans les poèmes les plus soignés : les *Chansons* ou *Portia* (61); d'autres qui se

(54) Les contemporains l'ont remarqué. Le *Globe* signale, dans les *Contes*, certains défauts du Cénacle, qui y sont poussés à l'extrême (17 février); le *Corsaire* écrit : « Voici un poète, un disciple de M. Victor Hugo... C'est un ultra-romantique, et il laisse bien loin derrière lui les Vigny, les Joseph Delorme, et *tutti quanti* » (15 janvier 1830); et dans le *Nouveau Journal de Paris* (7 février) : « Jamais le romantisme n'avait produit un aussi singulier ouvrage ».

(55) Ainsi dans *Mardoche* (4^e dizain).

(56) Ce qui, aux yeux des hommes du Cénacle, eût justifié la licence prise. Victor Hugo ne semait-il pas, dans ses *Orientales*, des noms propres étrangers, des titres exotiques aussi, comme les « capitans pachas » évoqués dans *Navarin*?

(57) *Mardoche* (strophe 9). Il faut noter que, si l'on veut respecter le mètre, on doit prononcer à la française ces « quatre mots », qui sont six.

(58) Ceci encore dans *Mardoche* (strophe 23). Ici, par contre, on doit prononcer le mot anglais « how » à l'anglaise, en y distinguant deux syllabes.

(59) En quoi il renchérit sur ses compagnons du Cénacle. Hugo n'avait-il pas affirmé, dans la Préface de *Cromwell* (p. 54) que même le vers de théâtre devait rester « fidèle à la rime, cette esclave reine, cette suprême grâce de notre poésie »?

(60) Cet ouvrage de M. Olorsson, *Les rimes de trois poètes romantiques*, porte sur Musset, Gautier et Baudelaire.

(61) Sur ces rimes homologues, M. Olorsson a mené une étude fort détaillée. Elles entrent, dans les vers de Musset, pour la proportion de 48 %, les deux cas les plus fréquents étant : deux noms communs ou deux participes à la rime.

complètent de syllables prétoniques trop semblables (62); nous n'avons pris que les exemples les plus hardis; mais la grande masse des autres vers, avec leurs enjambements moins agressifs, leurs rimes moins irrégulières (63), expriment le même dédain des règles. Ainsi se marque la docilité de Musset vis-à-vis de l'Ecole. Que ses audaces dépassent parfois celles dont ses amis du Cénacle avaient donné l'exemple (64), on ne saurait le contester. Quoi d'étonnant? Il n'a encore rien publié; il n'a pas vingt ans; de là ces « énormités de versification, ces lambeaux d'anglais cousus au bout d'une strophe mélodieuse, ce millésime obèse s'étalant sur deux hémistiches, ces hiatus prémédités » dont s'indignait Emile Chasles; de là « toute la tradition bafouée, toute la législation poétique à vau-l'eau » (65); de là, pour la rime, ces défaillances contre lesquelles, autour d'Hugo, on devait murmurer. Car Musset verse alors dans des excès que le Cénacle condamnait; et il prend ainsi un faux air d'indépendance. Mais, d'une part, il s'agit là des audaces extrêmes. De l'autre, l'esprit qui les dicte à notre poète les rattache bien aux tendances de l'Ecole. En effet, s'il disloque à l'excès l'alexandrin, c'est parce qu'on l'assouplissait dans l'entourage de Victor Hugo; s'il met parfois à la prose la plus plate le faux-nez d'une rime, c'est qu'on y aimait à employer le mot simple au lieu du mot noble (66). Que faut-il de plus? Ses pires impertinences ne traduisent qu'un désir d'indépendance sans entrave, la volonté de heurter les tenants de la vieille poésie. Ce sont là des leçons que Musset a apprises de ses amis.

Leur influence se révèle aussi profonde sur les idées et les sentiments. Elle se trahit d'abord aux apparitions fréquentes du poète, en un mot : au lyrisme. Le fait peut surprendre, lorsqu'on se souvient que naguère, en 1827, l'idée

(62) On lit, par exemple, dans *Portia*, III :

...Que la brise secoue et que boit le soleil,
Mais l'oubli vient au cœur, comme aux yeux le sommeil.

(63) On peut même dire : plus régulières. En vérité, les *Contes d'Espagne* sont, parmi les œuvres du poète, celle où l'effort vers la rime riche est le plus sensible et le plus heureux. M. Rall signale, à juste titre (*Ein echter Romantik*) que sur vingt-cinq rimes des *Stances*, seize sont irréprochables; et M. Olorsson, de son côté, établit que, dans *Don Paez*, *Portia*, *Mardoche*, la proportion des rimes riches oscille entre 59 et 44 %, tandis que plus tard, dans *la Nuit d'Octobre* ou les *Stances à la Malibran*, elle descendra à 34 %.

(64) Notamment, à propos du vocabulaire et de la correction syntaxique.

(65) Article sur « Alfred de Musset » (*Revue contemporaine*, juillet 1857).

(66) Le critique du *Globe* le disait avec finesse dans son article sur les *Contes d'Espagne* (17 février 1830) : La nouvelle école rompt le vers, M. de Musset le disloque; elle emploie les enjambements, il les prodigue. »

de se raconter le révoltait. Mais, peu à peu, l'influence du Cénacle a triomphé de ces scrupules. Car, enfin, le propos des *Contes d'Espagne*, récit d'aventures arrivées à des personnages étrangers en des terres lointaines, lui permettrait de se dissimuler autant qu'il veut. Non pas. *Don Paez*, le premier conte, débute ainsi :

Je n'ai jamais aimé, pour ma part, ces bégueules...

Sur le seuil de son premier ouvrage (67), Musset accueille donc ses lecteurs et, comme à des amis, leur confie ce qu'il pense. Il y a peu de signes qui montrent mieux l'action exercée sur lui par le Cénacle. D'autant que cette confiance n'est pas une exception. Presque à chaque pas, il en surgit de nouvelles. Leur accent se marie au ton du récit. Tantôt, aux instants pathétiques, elles lui échappent comme des cris de passion (68); tantôt, dans les moments d'optimisme, elles s'éclairent d'ironie (69). Il en est de directes, qui vantent les charmes de la bien-aimée (70); d'autres nous parviennent par l'intermédiaire d'un personnage que le poète imagine à sa ressemblance (71). Mais toutes manifestent la même tendance à se raconter. Par elles, nous apprenons que le poète déteste les bégueules et les coquettes (72), qu'il goûte le piquant des femmes espa-

(67) J'entends : sur le seuil des *Contes d'Espagne*, puisque *Don Paez* était le premier en date et en place des récits.

(68) Ainsi quand *Don Paez* quitte Juana, après leur première rencontre :

Oh! dans cette saison de verdure et de force...
Heureux, heureux celui qui frappe de la main
Le col d'un étalon rétif, ou qui caresse
Les seins étincelants d'une folle maîtresse.

(69) Surtout dans *Mardoche*. Ainsi lorsque le héros prépare son rendez-vous avec Rosine :

Heureux un amoureux! Il ne s'inquiète pas
Si c'est pluie ou gravier dont s'attarde son pas.
On en rit; c'est hasard s'il n'a heurté personne,
Mais sa folie au front lui met une couronne.

Nous choisissons exprès ces deux exemples pour que, le thème général étant le même, la différence des manières apparaisse plus manifeste.

(70) Je pense aux *Chansons*, qui nous représentent l'*Andalouse*.

(71) Musset n'a pas prêté seulement à *Mardoche* son dandysme, ou certains de ses goûts; il l'a doté des parentés dont lui-même se targuait :

Bornez-vous à savoir qu'il avait la Pucelle
D'Orléans pour aïeule en ligne maternelle.

Une note précise que Catherine du Lys, nièce de Jeanne d'Arc, avait épousé un François de Villebresme, allié à la famille du poète. Il semble établi que cette parenté ne se fondait que sur une homonymie. Mais on y croyait très fort chez les Musset. Autre détail : Alfred, parlant des compositions poétiques de *Mardoche*, lui prête certains de ses propres vers :

Et quoiqu'il fit rimer idée avec fâchée.

Ce sont là des rimes des *Marrons du Feu* (scène 2).

(72) Cf. *Don Paez* :

Je n'ai jamais aimé, pour ma part, ces bégueules...

gnoles (73), que les plaisirs de l'amour le font rêver, mais qu'il en redoute les souffrances; qu'il connaît les joies de l'attente avant un rendez-vous (74), le charme qu'ajoute la nuit à la beauté des femmes (75); que, parfois, la pensée de la mort l'assombrit (76). Par elles, Musset nous confie quelques-unes de ses préférences; il nous laisse entendre que sa vocation poétique ne le passionne pas autant que ses rêves amoureux (77). Grâce à elles, nous n'ignorons pas son idéal féminin :

Moi (si j'eusse été maître en cette fantaisie)
Je me suis dit souvent que je l'aurais choisie
A Naples, un peu brûlée à ces soleils de plomb
Qui font dormir le pâtre à l'ombre du sillon;
Une lèvre à la turque et, sous un col de cygne,
Un sein vierge et doré comme la jeune vigne (78).

A travers elles, enfin, — si nous en croyions tel passage de *Mardoche* —, nous nous représenterions le poète sous les traits d'un blasé :

Peut-être que, n'ayant pour se désennuyer
Qu'un livre (c'est le cœur humain que je veux dire),
Il avait su trop tôt et trop avant y lire;
C'est un grand mal d'avoir un esprit trop hâtif (79).

Confidence que, plus tard, ses ennemis retourneront contre lui. Lorsque George Sand et quelques autres voudront le montrer traînant, à travers la vie, une âme vite désabusée, l'aveu de Musset venant renforcer leur thèse, la rendra plus vraisemblable aux yeux des générations qui n'ont pas connu le poète. On notera l'accord de tous ces témoignages, et l'on ne se demandera pas si ceux qui nous laissent de lui pareil portrait, l'ayant cru libertin à vingt-cinq ans (80), ne l'ont pas imaginé tel dès son printemps; si, enfin, lui-même n'a pas cédé à cette mode, commune dans la jeunesse, de feindre l'expérience désabusée. Toutes ces questions, il faudrait pourtant se les poser. Autrement, l'on risque de prendre le masque pour le visage. — C'est le cas, ici. — Il suffit de relire les *Contes d'Espagne* pour s'en convaincre.

(73) Ibid. :

Si charmantes, d'ailleurs! Aimant en enragées...

(74) Ibid. (p. 27).

(75) Dans *Portia* (*Poésies*, I, p. 89).

(76) Ibid. (p. 99).

(77) Dans le portrait qu'il trace de Mardoche.

(78) Dans *Mardoche* aussi, 13^e dizain.

(79) Ibid., 2^e dizain.

(80) C'est le cas, à peu près, pour George Sand, qui le jugeait surtout d'après les souvenirs que lui avaient laissés les derniers mois de leur aventure (fin 1834, hiver 1835).

Ce même Mardoche, qui jouait les sceptiques, court au rendez-vous de sa belle; et Musset, aussitôt, d'entonner l'hosanna en l'honneur des amoureux. A chaque page, sa fougue perce ainsi, presque malgré lui, et son enthousiasme. Il y a là un débordement de sensibilité, qui est chez lui comme un second aspect (81) du lyrisme. Cette sensibilité, voyons-la se déchaîner dans *Don Paez*; elle prend pêle-mêle le héros, Juana, Etur et le public; elle entraîne son monde, de catastrophe en catastrophe; car l'excès la séduit. S'agit-il d'un personnage, qualités et défauts, elle pousse tout à l'extrême; la laideur se transforme en monstruosité (82); la beauté n'a ni ombre ni tache (83). Même, l'âme tendre de Portia se ferme à la pitié par folie d'amoureuse. N'attendons du poète ni demi-teinte, ni demi-jour. Il s'abandonne à ses partis pris et à ses émotions; il fait d'eux le fond de ses poèmes. Quelque amoureux vient-il à passer dans ses *Contes*, le cœur de Musset se fond en complicité. Il encourage son personnage, le met en garde contre les guet-apens possibles (84). Une appellation vient à ses lèvres, toujours la même : « frère ». Sa muse éclate en hymnes. Certes, alors, le poète ne se montre pas sceptique. Pas davantage lorsqu'il aperçoit quelque ennemi de l'amour. Il se répand en ironies, en sarcasmes.

O vieillards décrépits! têtes chauves et nues...
Centenaires voûtés! spectres à chef branlant...
Vous n'avez pas toujours été sans vie...
Vous avez eu des yeux, des bras et des entrailles!
Dites-nous donc, avant que de vos funérailles
L'heure vous vienne prendre, ô vieillards!... (85)

Dans ces deux cas, la sensibilité du poète éparpille, à travers le Conte, mille exclamations (86); interjections si

(81) Après les confidences directes.

(82) Ainsi, dans *Don Paez*, la Belisa, dont la silhouette horrible domine la troisième partie du conte.

(83) Il suffit ici de relire les portraits de l'Orvado dans *Don Paez* ou, dans *Mardoche*, celui de Rosine.

(84) Dans *Portia* (*Poésies*, I, p. 92) :

Où donc vas-tu si vite?...
Pourquoi comme un fuyard sur l'arçon te courber?
Frère, la terre est grise, et l'on y peut tomber...
Va! Car ce qui t'attend là-bas, jeune étranger,
Que ce soit une main à la tienne tendue,
Que ce soit un poignard au tournant d'une rue,
Qu'importe? Va toujours, frère, Dieu seul est grand.

(85) Ces vers éclatent dans *Portia*, lorsque Dalti vient de rejoindre sa bien-aimée.

(86) Dans *Don Paez*, à la fin de la dernière scène entre l'Orvado et son amant, on peut compter 13 points d'exclamation en 21 vers; dans les *Marrons du Feu*, la Camargo, devinant la trahison de Rafaël, la lui reproche (scène 2) : en 25 vers, on en trouve 10.

fréquentes que l'œil du lecteur en reste frappé, malédictions dans le goût du jour : Misère ! Pechero ! Miserere ! Démon ! Chaos ! Heur et malheur ! Ciel et terre ! Honte et dérision ! Tête et sang ! Tête et ventre ! Il y a là une manière de délire qui nous choque ; pour un peu, la sincérité de cette frénésie nous semblerait suspecte. Bien à tort. Car le poète se prend alors à ses récits. Il suffit de les relire pour s'en rendre compte. Musset, volontiers, commence ses Contes sur un ton cavalier (87). Il se donne l'attitude de raconter, en pensant à autre chose. Cependant, dès qu'il rencontre un personnage, une idée, un sentiment qui lui sont chers, le vers s'harmonise, le couplet s'élève. Cette montée de l'émotion se retrouve dans tous les Contes (88). On les dirait écrits par deux hommes, commencés par le dandy, achevés par le lyrique. Conflit cordial où celui qui triomphe, la plupart du temps, n'est pas celui que Musset aurait désigné, car ses préférences du moment vont au dandy. Ainsi, ses *Contes d'Espagne* nous livrent son secret ; non pas tout entier, certes. Ces confidences ne nous le révèlent pas dans la complexité de son cœur, comme fera plus tard tel personnage de son théâtre. C'est du lyrisme encore timide, du lyrisme entre parenthèses ; sensible pourtant et sincère. Qui n'y reconnaîtrait une des tendances de notre romantisme ?

Une autre tendance, partout manifeste dans les *Contes d'Espagne*, c'est la recherche du pittoresque. Et Musset la doit, aussi, à ses amis du Cénacle (89). En effet, sous l'influence de Victor Hugo, la poésie romantique, — qui n'avait été que musique au temps de Lamartine —, s'est rapprochée de la peinture. Elle s'attache à décrire les

(87) Ainsi *Don Paez*, ainsi le prologue des *Marrons*.

(88) *Don Paez* tourne vite au drame passionné ; et le poète halète avec ses personnages. Les couplets qu'il chante pour ou contre l'amour l'attestent :

Oh ! dans cette saison...

(*Poésies*, I, p. 13.)

Amour, fléau du monde.

(*Ibid.*, p. 20).

Même *Mardoche* ne s'achève pas sans que les couplets lyriques aient trahi l'émotion de l'auteur (strophes 13, 41, 51, 53).

(89) L'article consacré par le *Globe* aux *Contes d'Espagne* est très révélateur à cet égard. Cette feuille suivait de près l'évolution de la jeune Ecole. Or, son critique félicite Musset de n'avoir pas contracté certains défauts du Cénacle : « ...Il fait grâce de ces longues énumérations descriptives qui sont devenues comme une des lois du code romantique... Les tableaux sont plutôt esquissés que finis et, sous ce rapport encore, il se rapproche bien plus de M. Mérimée que de M. Hugo » (17 février 1830). Ainsi l'effort pittoresque, qui nous paraît très sensible dans les *Contes*, pouvait passer alors pour presque inexistant.

paysages, les attitudes, les costumes. De là son goût pour l'exotisme. Cette transformation s'explique aisément. Aux réunions de l'Arsenal, on comptait alors nombre de peintres, qui, eux aussi, à la même époque, et dans leur domaine particulier, menaient une entreprise révolutionnaire, inspirée des mêmes principes. Dès lors, il était presque forcé que les deux arts, peu à peu, se pénétrassent. Enfin, parmi les jeunes poètes, certains n'étaient venus au lyrisme qu'après avoir manié le pinceau (90); de leur vocation première, ils gardaient un goût de la couleur, un sens du tableau qui devaient passer jusque dans leurs vers. De là cette mode qui pousse alors le Cénacle vers la poésie pittoresque. Musset, dans ses *Contes*, y cède. Lui aussi, naguère, a songé à faire de la peinture; hier il passait volontiers ses matinées au Louvre; parmi ses meilleurs camarades figurent les Deveria, Boulanger, Paul Delaroche. Surtout la grâce musicale ne l'a pas visité; sans doute, il fait alors un peu de piano, mais en débutant; sans doute, il prend plaisir à écouter Marie Nodier, mais sans qu'on puisse distinguer si la grâce de la pianiste l'intéresse davantage ou les œuvres qu'elle interprète. Aussi, lorsqu'on soutient, devant lui, que les diverses formes d'art doivent se pénétrer, l'idéal vers lequel on le pousse (91), c'est la poésie pittoresque. Encore y a-t-il lieu d'établir ici une distinction. Les poètes, en effet, peuvent demander à la peinture deux sortes d'inspiration. Les uns empruntent aux peintres leur propos même; ils prétendent faire voir; leur poésie est, par essence, descriptive et largement picturale (92). Les autres, qui ont pratiqué plus familièrement les maîtres du pinceau (93), glissent dans leur œuvre littéraire leurs souvenirs d'ateliers; tantôt une toile leur fournit le thème d'un poème; tantôt, par certains détails, la scène qu'ils imaginent fait surgir en eux le nom d'un artiste aimé (94). Ainsi, Théophile Gautier, dans *Albertus*, évoquera :

...Un vieux bourg flamand tel que les peint Tenier (95).

(90) Ainsi Gautier.

(91) Et auquel, d'ailleurs, pour le moment il tendait de lui-même, en vertu de son goût pour le dessin.

(92) Je pense ici, particulièrement, à Victor Hugo. Les vers qui, malgré leur brièveté, valent un tableau pour l'imagination du lecteur, abondent dans son œuvre. Il y a là une puissance d'évocation colorée, dont on chercherait vainement le pendant dans les *Contes d'Espagne et d'Italie*.

(93) Ici, c'est le nom de Gautier qui s'impose.

(94) Et ce genre de poésie pittoresque exige, non plus seulement des dons naturels, mais une certaine érudition artistique. C'est pourquoi je l'appelle : poésie de peintre.

(95) Cf. *Albertus*, 1^{re} strophe.

...Ces chauds intérieurs, qu'Ostade
D'un jour si doux sait éclairer (96)

Ces murs verts de mousse,
Où Rembrandt, au milieu des ténèbres rousses,
Fait luire quelque Faust en son costume ancien (97).

Il ne s'agit plus seulement d'une poésie picturale, mais d'une poésie de peintre. L'une comme l'autre étaient prisées du Cénacle; l'une et l'autre apparaissent dans les *Contes d'Espagne*. La poésie de peintre d'abord. Musset imagine-t-il la silhouette de la bien-aimée, un nom s'impose à sa mémoire :

Telle que par instants Giorgione en dessina
Ou que dans cette histoire était la Rosina (98).

Presque constamment le souvenir de Goya le hante. Il est impossible de lire les *Chansons* ou *Don Paez* sans songer à cet « album » où se trouvent réunis quelques-uns des dessins de l'Espagnol. A feuilleter l'un près de l'autre les deux recueils, les ressemblances apparaissent trop frappantes pour n'être que l'effet d'une rencontre. Le même modèle féminin les domine l'un et l'autre : silhouette claire enlevée sur un fond d'ombre. Habillée, son visage pâle se détache entre la mantille et le loup des mascarades, noirs tous deux (99); nue, son corps très blanc émerge du manteau des cheveux. L'effet de contraste demeure toujours le même; Et aussi le mouvement d'une silhouette, aux lignes sinueuses, qui se cambre (100). Près d'elle, Goya se plaît à placer quelque sorcière, corps difformes écrasés sous les lambeaux d'étoffes, têtes camuses et édentées. Musset n'a garde d'y manquer : à côté de l'Orvado, il campe la Belisa. Parfois même le souvenir se fait si précis que ses vers pourraient servir de légende au dessin. Voici dans l'« album » une jeune femme; la jupe haut levée, la jambe tendue, le pied posé sur une dalle, elle tire son bas. « Bien tirada esta », notait Goya (101). Et Musset écrit :

Et qu'elle est folle dans sa joie...
Lorsqu'en tirant son bas de soie,
Elle fait, sur son flanc qui ploie,
Craquer son corset de satin.

(96) Ibid., 2^e strophe.

(97) Ibid., 3^e strophe (p. 124), soit trois souvenirs de peintres en trois strophes.

(98) Cf. *Mardoche*, 13^e strophe.

(99) Ainsi dans les planches 5 et 7 de l'album (*Fal para qual et Mi asi la distingue*). Songez aux vers de l'*Andalouse* :

Vrai Dieu! lorsque son œil pétille
Sous la frange de ses réseaux,
Rien que pour toucher sa mantille...

(100) Ainsi dans le poème du *Lever*. Ainsi à la planche 31 de l'album.

(101) C'est la planche 17.

Manifestement, ceci naît de cela, comme eût dit Victor Hugo. D'ailleurs, George Sand a noté, dans son *Journal intime* : « Delacroix m'a montré le recueil de Goya. Il m'a parlé d'Alfred à propos de cela, et m'a dit qu'il aurait fait un grand peintre, s'il l'avait voulu. Je le crois bien... si je pouvais prendre la figure d'une de ces petites vierges et aller le trouver la nuit, ...il ne reconnaîtrait pas le malheureux George et il m'aimerait, ne fût-ce qu'une heure » (102). Mais l'important n'est pas de signaler ces souvenirs épars dans les *Contes* de Musset (toujours il se plaira à évoquer des maîtres du pinceau), c'est la préférence qui se marque ici. Plus tard, il citera presque exclusivement les grands hommes de la Renaissance italienne. Voilà où penchent ses sympathies profondes. Les Flamands lui paraîtront truculents à l'excès (103). Donc la prédilection qu'il manifeste en 1829 pour Goya lui vient de ses amis. On distingue alors comment l'action du Cénacle s'est exercée sur notre poète. Le plus souvent elle respecte ses tendances naturelles et les annexe pour un temps. Il arrive aussi qu'elle lui en prête d'autres, qui ne répondent à aucun élan profond. C'est ainsi qu'elle l'a poussé, dans les *Contes d'Espagne*, à faire de la poésie descriptive. Que les goûts de Musset ne l'y inclinent point, il suffit pour s'en assurer de penser à son œuvre à venir : les descriptions en disparaissent presque complètement. Qui l'eût cru, en lisant le recueil de 1829? Musset s'y plaît, sans cesse, à dessiner des attitudes : la silhouette de la sentinelle veillant aux créneaux de l'Arsenal (104), la pose et la toilette de Juana :

Comme elle est belle au soir, aux rayons de la lune,
Peignant sur son col blanc sa chevelure brune.
Sous la tresse d'ébène, on dirait à la voir
Une jeune guerrière avec un casque noir.
Son voile déroulé plie et s'affaisse à terre (105).

Il brosse une série de tableaux : duel de Paez et d'Etur (106); combats d'amour (107). Sans cesse, un verbe revient sous la plume du poète : « voir ». C'est là son but, peindre les personnages, peindre le cadre, peindre les choses. Il va même jusqu'à se lancer dans la description minutieuse, à

(102) Ce passage porte, dans le *Journal*, la date : Paris, mardi soir (25 novembre). Il s'agit du mois de novembre 1834.

(103) Il en a fait l'aveu, dès 1831, dans une des *Revue fantastiques* qu'il écrivit alors pour le journal le *Temps* (numéro du 9 mai 1831).

(104) Dans *Don Paez*, début de la 2^e partie.

(105) Cf. encore *Don Paez*, début de la 4^e partie.

(106) *Don Paez*, 2^e partie.

(107) Notamment dans *Don Paez*, et dans les *Chansons*.

deux reprises : c'est l'église où Dalti attend les messages de Portia (108) :

L'église était déserte, et les flambeaux funèbres
Croisaient en chancelant leurs feux dans les ténèbres...
...Hors un religieux
Qui priait bas, le chœur était silencieux,
Les orgues se taisaient, les lampes immobiles
Semblaient dormir en paix sous les voûtes tranquilles;
Un écho prolongé répétait chaque pas (109).

L'autre description qui dépeint la chaumière de la Belisa (110) marque un effort plus heureux :

Connaissiez-vous point, frère, dans une rue
Déserte, une maison sans porte, à moitié nue,
Près des barrières, triste...
Des lucarnes sans vitres et par le vent cognées,
Qui pendent comme font des toiles d'araignées...

A l'intérieur de ce bouge :

Point de lit au dedans. Une fumée étrange
Seule dans ce taudis atteste qu'on y mange.
Ici, deux grands bahuts, des tabourets boiteux...
Des pots, mille haillons; et sur la cheminée,
Où chantent les grillons, la nuit et la journée,
Quatre méchants portraits pendus, représentant
Des faces qui feraient fuir en enfer Satan.

Comparés à la description de l'ancre de la sorcière, au début d'*Albertus* (111), ces vers paraissent assez imprécis. La forme des pots, la couleur des haillons nous échappent (112). Le poète n'en cherche pas moins à susciter une vision nette (113) suivant les préceptes de l'Ecole. On l'invitait à décrire; il s'y emploie. On préférerait certains décors; il les choisit. Car, enfin, cette chaumière où se concentrent la laideur, le grotesque; cette cathédrale où s'évoquent la beauté, le sublime,

(108) *Portia* (2^e partie).

(109) Ici tout s'adresse à l'oreille : la prière du religieux, le silence du chœur, celui des orgues, l'écho soulevé par chaque pas. Musset a déjà l'œil moins sensible que l'oreille, encore qu'il l'ignore.

(110) Cf. *Don Paez* (3^e partie). Description plus longue et plus détaillée que celle de l'église. La chose vaut d'être notée, *Don Paez* étant le plus ancien des *Contes*.

(111) Cette description occupe, dans *Albertus*, les strophes sept à quatorze. Elle est donc sensiblement plus étendue que celle de *Don Paez*. Notons aussi qu'elle est postérieure de plus de deux années.

(112) Au contraire, Gautier, dans *Albertus*, nous fait voir en détail le « bric-à-brac » de sa sorcière : des chauves-souris, des bouteilles, des plats, des crocodiles, des serpents empaillés, des alambics, des fœtus conservés (strophe 9), des cruches, des récipients de toutes sortes (strophe 10), des têtes de morts, un squelette (strophe 12).

(113) Même il veut décrire méthodiquement. Il peint d'abord la cabane du dehors, puis il s'approche, franchit le seuil. Enfin il décrit la « chambre basse ».

représentent deux des thèmes chers au Cénacle et l'effet de contraste qu'elles cherchent à susciter dans l'esprit du lecteur, leurs imperfections (114) enfin, tout ici prouve à la fois la contrainte que s'impose le poète et sa docilité.

Mais, d'après l'Ecole, ce n'était point assez de peindre, il fallait que la peinture évoquât des décors, des mentalités, étrangers ou abolis. L'exotisme et la couleur locale apparaissent ainsi comme la forme supérieure du pittoresque. Ce que Musset, laissé à ses idées et à ses goûts personnels, pensait de pareille théorie, il l'a dit à peine échappé du Cénacle :

Si d'un coup de pinceau je vous avais bâti
 Quelque ville aux toits *bleus*, quelque *blanche* mosquée,
 Quelque tirade en vers, d'or et d'argent plaquée,
 Quelque description de minarets flanquée,
 Avec l'horizon *rouge* et le ciel assorti,
 M'auriez-vous répondu : « Vous en avez menti? » (115)

Ces vers en disent plus que de longues argumentations. Pourtant, dans les *Contes d'Espagne*, il s'efforce de réaliser cette couleur locale, et partout : dans les lieux, dans les choses, dans les personnages. A lui seul, le cadre qu'il choisit suffirait à le prouver, l'Espagne et l'Italie. Peut-être objectera-t-on que, depuis longtemps, il considère cette dernière comme la patrie de ses rêves; soit. Mais l'Espagne? Dès qu'il aura secoué l'influence du Cénacle, elle disparaîtra de sa pensée. C'est assez dire qu'elle ne fait point partie de son paysage familier. Pourtant, il lui accorde, ici, autant de place qu'à l'Italie. N'en cherchons pas trop loin la raison. Il se peut qu'ici la mode l'amène parfois à rencontrer ses goûts intimes; mais c'est à la mode qu'il obéit. J'entends à la mode romantique. Or, elle poussait alors tous les hommes de l'Ecole vers les pays méridionaux. C'est l'époque où Victor Hugo écrit *Hernani*, où Vigny visite Venise à la suite de Shakespeare, où Antony Deschamps traduit la *Divine Comédie* (116). Musset fait en même temps qu'eux son pèlerinage dans les terres du Midi, et il le fait dans le même esprit qu'eux, avec la même vision des pays et des hommes

(114) Nous en avons déjà signalé une, qui est de ne pas exprimer avec assez d'intensité l'impression voulue, de silence, d'une part, de désordre, de l'autre. Mais il y a plus : la couleur locale fait ici totalement défaut. Est-ce propos délibéré? Non pas, il suffit de relire les contes pour comprendre qu'ici l'exécution trahit les intentions du poète.

(115) *Namouna* (chant I, strophe 24).

(116) Cette traduction d'Antony Deschamps parut en 1829; si bien que Philarrète Chasles, dans un article de la *Revue de Paris* (mars 1830), put raisonner sur les *Contes d'Espagne*, les *Poésies de Joseph Delorme* et cette traduction du *Dante* pour essayer de dégager les tendances de la jeune école poétique.

qu'il décrit sans les connaître (117). Son Italie, comme son Espagne, sont celles que l'on imaginait au Cénacle. C'est-à-dire d'abord des terres de lumière éclatante et de contrastes heurtés. Et le voici qui recourt aux couleurs les plus vives de sa palette; ici :

Le dragon jaune et bleu qui dormait dans du foin... (118)

Ailleurs :

Sur les « manches vertes » des piqueurs
Les pieds noirs des faucons (119).

Il chante Venise la rouge. Le résultat n'est point aussi brillant que le poète l'espérait; il n'y a de bien venu ici que le blanc et le noir. Le dessinateur s'avère donc très supérieur au coloriste. Mais ce n'est pas une raison pour ne point signaler l'effort du poète vers la couleur. L'Espagne et l'Italie, aux yeux de nos romantiques, étaient encore des pays au langage harmonieux et évocateur. Musset, à travers ses poèmes, sème les noms propres. Noms d'hommes, dont un lui permet un vers à la Victor Hugo.

C'est ainsi que mourut Etur de Guadassé (120).

Surtout noms de femmes et noms de villes, de provinces ou de rivières : la Castille et l'Andalousie, le Guadalété, Burgos, Séville, Cadix, Tolosa, Madrid, le Prado, l'Orvado, la Belisa, dona Cazalès aux mains blanches, Arabella, la petite Inesille, la Marquesa d'Amaegui, voilà pour l'Espagne; pour l'Italie : la Toscane, le Tibre, Rome, Florence, Venise (Venise surtout), la Camargo, Portia, Lœtitia et la Muranèse. Il y faut ajouter une série de mots, français ceux-là, mais qui visent à créer une atmosphère : festins et folies, lueurs de la lune sur les poignards, gondoles qui glissent sur les canaux, tournoiement de pigeons autour des campaniles, toute une vie nocturne éclatant en sérénades, c'est ainsi que le poète se représente l'Italie (121). L'Espagne, elle aussi, retentit de sérénades; mais on les écoute derrière des jalousies; des entremetteuses surgissent de partout; des duègnes s'affairent; des alcades apparaissent; les éventails font voler les mantilles; les basquines craquent. Deux

(117) Cf. à ce sujet l'étude de M. Martinenche sur *l'Espagne et le Romantisme français* (Paris, 1922).

(118) Cf. *Don Paez*, 2^e partie.

(119) Cf. *Chansons* : le Lever.

(120) Cf. *Don Paez*, 2^e partie.

(121) Et il faut noter qu'il glisse dans ses vers très peu de ces substantifs empruntés au pays où l'action se passe, comme Hugo les aimait : les palicares, le mufti en sont, dans les *Orientales*, des exemples frappants. Serait-ce que sur ce point, Musset se sépare de ses amis? Je ne le crois pas; mais Hugo se documentait volontiers, tandis qu'ici Alfred de Musset se fie aux visions de son imagination.

descriptions seulement, et bien timides : l'une de Madrid « princesse des Espagnes » (122), blanche et bleue; l'autre de Venise, avec ses escaliers blancs descendant dans les canaux (123). Une atmosphère méridionale n'en flotte pas moins dans tout le livre.

Les deux pays nous apparaissent tels que les voyaient Musset et ses amis; le premier, c'est l'Italie, comme une terre de vie ardente, juvénile, la patrie de la folie. Et le poète entend par là : le frémissent d'une existence toute vouée à l'amour dans un cadre de beauté et de lumière, d'intrigues nouées avec fureur, abandonnées à la hâte et remplacées sur-le-champ (124), le sentiment menant à sa guise la vie de ces oisifs exaltés. Quant à l'Espagne, il se la représente comme une sœur plus sombre de l'Italie : avec plus d'âpreté dans la passion, un soleil plus rude, des ombres plus violentes, des trahisons plus perfides, des vengeances plus impitoyables. En somme, deux terres et deux races sur qui la passion règne sans conteste. Et Musset s'attache à faire vivre, à travers ses personnages, les deux âmes nationales, ainsi définies. Elles sont assez voisines. Aussi, les héros des *Contes d'Espagne* se ressemblent-ils tous. Les hommes, appelez-les don Paez, Etur de Guadassé, Dalti, Onorio Luigi ou Rafaël Garucci, vivent uniquement pour l'amour; ils s'irritent pour un rien, et tout de suite les épées sortent des fourreaux (125); leur existence n'est qu'un rêve amoureux, coupé çà et là de duels ou de meurtres. Le poète a bien essayé d'établir entre eux quelques différences, de donner à celui-ci plus de loyauté (126), à celui-là plus de candeur (127), à cet autre plus de perfidie (128), au quatrième plus de détachement et de cynisme (129). Tout au plus réussit-il à les grouper en deux familles. D'abord

(122) Encore, sur les sept strophes du poème intitulé *Madrid*, cinq sont-elles consacrées à la beauté des Madrilènes et particulièrement à celle de « ma princesse andalouse ». Pour la ville même, le poète nous parle des « mille campagnes » qui entourent la cité, des « promenades », des « courses de taureau », des « nuits étoilées », enfin des « escaliers bleus » de la « blanche ville aux sérénades ». Rien de plus.

(123) Dans *Portia*, 3^e partie. La description se fait ici un peu plus détaillée.

(124) Songez aux vers de la Camargo, dans les *Marrons* (scène 2) :

C'est le vrai défaut de l'Italie,
Que ses soleils de juin font l'amour passager.

(125) De là le duel de Paez et d'Etur (*Don Paez*), celui du comte Luigi et de Dalti (*Portia*), la bagarre où Rafaël Garucci tue l'hôtelier (les *Marrons*).

(126) A *Don Paez*.

(127) Il s'agit d'Etur de Guadassé.

(128) Je pense au comte Onorio Luigi.

(129) Il s'agit ici de Rafaël Garucci.

les passionnés. Ce sont tous les Espagnols, et quelques Italiens (130); puis les libertins; une minorité italienne : Rafaël Garucci et l'abbé Annibal Desiderio. Ceux-là encore sont des impulsifs. Mais la sensualité les mène, et non plus la passion. Leur sentiment, c'est le désir (131). Ils y apportent d'ailleurs la même rage que les autres à l'amour. Ainsi tous apparaissent comme des forces à qui le poète a donné un nom (et voilà encore qui reste bien romantique), des forces aveugles dont la femme se joue (132). Mais chez cette femme aussi, Musset a cherché à retrouver l'âme méridionale. D'où la constance de son caractère. Portia, Juana, la Camargo, on dirait trois âges de la même héroïne. Presque jeune fille encore, dans son premier portrait, elle a comme un air de douceur (133). Pourtant, la passion couve déjà. Voyez-la se traîner entre son mari et son amant et partir avec son pêcheur. Deux traits du caractère apparaissent : la ruse, et surtout une âme tendue vers la passion la plus physique. Laissons venir un peu d'expérience; voici l'*Orvado*. La sérénité du visage a disparu, mais la beauté demeure; l'habitude de mentir aussi et la passion fiévreuse. Quelques années passent encore; paraît la Camargo, aussi emportée dans ses sentiments et dans ses colères, avec une âpreté que lui ont apprise et l'âge et les trahisons (134). En somme, corps séduisant, nature toujours perfide, elle appelle l'homme au bonheur, le rejette par caprice dans la souffrance, folle de rage quand il s'éloigne le premier; elle est partout la même. C'est une sœur de Dona Sol (135), mais imaginée par un libertin de vingt ans; la femme méridionale, telle que Musset et le

(130) Dalti et le comte Luigi (dans *Portia*).

(131) Rafaël Garucci ne s'en cache point (cf. les *Marrons du feu*, scène 2).

(132) Sans doute y a-t-il là une façon de voir la vie qui n'est plus tout à fait celle de Lamartine ou d'Hugo. Chez eux, la femme apparaît toute faiblesse et tendresse. Songez à Elvire ou à Dona Sol. Musset, au contraire, dès sa première œuvre, aperçoit la femme sous son aspect de perfidie, d'habileté machiavélique. Mais il ne faut pas exagérer l'importance de cette opposition, car c'est au Cénacle, près de Guttinguer, peut-être près de Vigny, que notre poète a pris cette vision de l'existence.

(133) Musset ne la dépeint-il pas (*Portia*, 1^{re} partie) :

Si fraîche épanouie,
Si tranquille, si pure, œil mourant, front penché?

(134) Et c'est pourquoi elle soupçonne si vite l'infidélité de Rafaël (scène II), pourquoi enfin elle exige d'Annibal qu'il tue Garucci (scène VI) :

Abbé, je veux du sang! J'en suis plus altérée
Qu'une corneille au vent d'un cadavre attirée...

(135) En ce sens qu'elle s'abandonne à sa passion, sans hésiter, ni réfléchir.

Cénacle, l'un complétant l'autre, la voyaient de Paris en 1829. Ainsi la psychologie n'a ici nulle place. Si d'aventure elle suggère quelque trait de détail ou même un modèle, Musset se hâte de les adapter à son propos essentiel. Faut-il donner des exemples? Il pensait, dit-on, à une maîtresse de Guttinguer, à Rosalie, lorsqu'il dessinait sa *Camargo* (136); il gardait dans les yeux l'image de sa propre maîtresse, lorsqu'il vantait les charmes de l'Andalouse. Qui le croirait? Si quelques contemporains ne nous avaient pas tracé le portrait de cette femme, nous en douterions encore. Maxime du Camp, parlant d'elle, a écrit :

Je l'ai connue, celle-là, déjà vieillie, toujours belle, blanche, onduleuse, malgré sa taille épaisse... Son rire s'épanouissait sur ses lèvres rouges, et il était difficile de supporter la hardiesse de son expression lorsqu'elle vous regardait avec *ses deux grands yeux qui sont d'un noir d'enfer* (137).

Blanche de teint et brune de cheveux, souple, frémissante, passionnée, elle réalisait l'idéal que le Chérubin blond a aimé sa vie durant; elle fut sa première femme fatale (138). Le poète lui emprunte son aspect, un peu de son tempérament peut-être (139); après quoi, il glisse, sous cette silhouette, le caractère conventionnel de l'Espagnole ou de l'Italienne. Lui, qui saura si bien deviner l'âme féminine, il a près de lui sa maîtresse, et il lui met un masque espagnol ou un loup vénitien. L'observation des cœurs l'attire, et il s'acharne à peindre des êtres qu'il ne connaît pas. Nous retrouvons, ici encore, l'influence de ses compagnons du Cénacle.

Enfin, tous ces *Contes* développent un même thème : l'apologie de la passion. Ce parti pris n'était pas pour déplaire ni à l'auteur de *Marion Delorme*, ni à celui d'*Henri III*, ni à Guttinguer, ni à Sainte-Beuve; encore bien moins aux bousingots. Dire qu'en s'y abandonnant Musset n'a fait qu'obéir aux conseils de l'Ecole serait une erreur. A travers toute son œuvre, il n'a guère chanté que l'amour; et cette constance atteste que nous rencontrons ici une de ses tendances profondes. Mais l'amour, tel qu'il apparaît à chaque page de ce premier recueil, n'est point celui que

(136) Ulric Guttinguer lui-même disait, en post-scriptum d'une lettre adressée le 8 juillet 1852 à Alfred de Musset : « J'ai relu la *Camargo* en arrivant ici et me suis rappelé la pauvre morte que je vous racontai et que vous avez rendue immortelle. Ah! tu ne m'aimes plus. »

(137) Cf. les *Souvenirs littéraires*, de Maxime du Camp.

(138) On peut bien dire sa « première » femme fatale; car il en connut d'autres. Il semble bien que, sa vie durant, il ait eu le goût de la beauté « sombre ».

(139) Il semble bien que tout n'ait pas été imagination dans le demi-délire sensuel des *Chansons*.

le poète, plus tard, exaltera (140). Il a tous les caractères de la passion romantique, il s'empare de tout l'être et l'entraîne sans résistance possible aux pires excès, il se sert des faiblesses et des forces humaines pour multiplier les hécatombes. Dès ses premières manifestations, sa toute-puissance éclate : il fond sur sa victime — avant qu'on ait eu le temps de le voir approcher —; une silhouette aperçue (141), un choc : l'étincelle trace son sillon. Toujours, il y a révélation immédiate, et embrasement total. Embrassement des sens, d'abord; c'est par eux, par les yeux surtout, que la passion saisit sa proie. Elle apparaît donc, — et c'est là son second caractère, — comme un affolement physique. Puis, aussitôt elle pénètre jusqu'au cœur, jusqu'au jugement qu'elle aveugle; elle se définit comme une frénésie sentimentale. Imagine-t-on un coup de foudre, sans que la raison soit paralysée, et sans que l'incendie d'amour se déchaîne partout? Aucun des amoureux, dans les *Contes d'Espagne*, ne prend le temps de réfléchir. Ils ne résistent jamais à leurs impulsions. Et leurs impulsions les poussent toujours vers quelques excès. L'amour leur sourit-il? c'est un envoûtement, des étreintes forcenées, mille folles imprudences. Les déçoit-il? la haine, la vengeance se lèvent dans leur cœur. Une exaltation qui confine au délire et ne cesse de jouer avec la vie humaine, tel est le troisième caractère de la passion dans les *Contes d'Espagne*. Par elle, chaque aventure finit en catastrophe. Relevons dans *Don Paez* le duel avec Etur, le meurtre de Juana; celui du comte Luigi dans *Portia*; celui de Garucci dans les *Marrons du feu*. Par elle, la vie sort de la banalité quotidienne pour s'élever au plan du drame. Tous ces *Contes*, elle leur communique un tel mouvement qu'ils relèvent du théâtre autant que du récit. Il suffit de relire n'importe lequel d'entre eux : *Don Paez*, par exemple; l'auteur commence par nous présenter les personnages; brève exposition; puis, l'intrigue se noue, se resserre; enfin, le dénouement éclate; des actes se dessinent, ayant chacun son décor : d'abord, la chambre de l'Orvado (142). Second acte : la Citadelle (143). Le « trois » nous transporte chez la Belisa : ici encore trois scènes, la vieille courtisane seule dans son taudis, la visite du cavalier, le filtre et le sommeil de Paez. C'est le sommet du drame : l'infidèle subira-t-elle son châtement? Le quatrième acte

(140) Dans les *Nuits* d'abord, et à travers tout son théâtre ensuite.

(141) Cf. les *Chansons*, et surtout dans *Portia* (3^e partie), le vers de Dalti à sa bien-aimée :

Je vous vis, je vendis ma barque et mes filets.

(142) Cf. *Don Paez*, 1^{re} partie.

(143) *Ibid.*, 2^e partie.

résout le problème; il nous ramène chez Juana. Impatiente, elle ignore que la vengeance vient vers elle sous le masque de l'amour (144).

C'est lui, c'est Don Paez. Salut mon bien-aimé (145).

Sans doute, le poète apparaît, par instants : il commente et s'émeut, à la façon du chœur antique. Mais, dès que la passion grandit, les acteurs restent seuls en scène; le récit cède la place à un dialogue sans longueurs. N'est-ce pas là du théâtre? et le plus romantique? qui mêle, dans un contraste constant, les ivresses du plaisir aux sombres démarches de la vengeance; qui multiplie les péripéties sanglantes : ici un duel, un cadavre, un enlèvement (146); là, deux bagarres, deux morts (147). Que faut-il de plus? La passion se révèle ici soudaine et fatale, toute-puissante et frénétique, dramatique et sanglante. L'auteur d'*Hernani*, celui d'*Henri III*, se la représentaient ainsi. Ils la célébraient pourtant, et Musset pense comme eux. Même meurtriers, Paez et Dalti gardent ses sympathies. En eux, seule la passion l'intéresse. C'est d'après elle, d'après son intensité qu'il juge les hommes. Il les classe en deux familles : ceux qui aiment, ceux qui n'aiment pas ou n'aiment plus. Tous ses héros appartiennent au premier groupe; encore ne les met-il pas en scène à n'importe quelle époque de leur vie; il n'y a pas, dans ce recueil, un personnage de premier plan qui ait moins de seize ans, pas un qui ait « passé le temps d'aimer », c'est-à-dire, aux yeux de cet adolescent intransigeant, la trentaine. Quant aux autres, la Belisa, dans *Don Paez*, le mari de Rosine, et le sacristain dans *Mardoche*, quelques duègnes égarées à travers les *Chansons*, tous sont bernés par l'amour, ou salariés par lui. De la sorte, c'est encore lui qui leur donne droit de cité dans ces *Contes*, où on ne leur ménage ni les ironies ni les injures. Pourquoi tant de sévérité? Musset l'a dit lui-même :

Vous n'avez pas toujours été sans vie...

Vous avez eu des yeux, des bras et des entrailles!

Dites-nous donc...

Comme un cœur à vingt ans bondit au rendez-vous! (148)

La passion apparaît ainsi comme la condition *sine qua non* de l'existence, le but unique où tout être doit tendre. Peut-on rêver apologie plus résolue? Musset, pourtant, ne s'arrête pas

(144) Et le public le sait. Comment ne pas reconnaître et signaler ici un des procédés de pathétique théâtral les meilleurs et les plus usités?

(145) *Don Paez*, 4^e partie.

(146) Dans *Portia*.

(147) Dans les *Marrons du Feu*.

(148) Cf. *Portia*, 2^e partie. (*Poésies*, I, pp. 93-94.)

là. Il fonce sur les adversaires de cette passion nécessaire : religion, ordre social, préceptes de la morale. S'agit-il de la religion? Il ne manque jamais d'afficher l'athéisme de ses héros; c'est Dalti,

Mais le pêcheur se tut, car il ne croyait pas (149).

C'est Mardoche, choisissant le décor du presbytère, pour y mener avec le bedeau une conversation si libre que le poète la supprima dans sa première édition (150), et semant l'entretien de comparaisons irrévérencieuses :

Le paon, ce mal-appris, porte un manteau doré
Comme un diacre à Noël à côté du curé (151).

Le poète fait-il intervenir la Providence, c'est pure malice. Ainsi, lorsque Etur de Guadassé se vante de son intrigue avec l'Orvado, Musset écrit :

Dieu fit que Don Paez l'entendit (152).

Ainsi encore, lorsque Portia qui vient de voir tuer son mari et de s'embarquer avec son amant, apprend de ce dernier qui il est, elle s'écrie :

Maria, Maria,
Prenez pitié de nous si c'est vrai (153).

Dieu et la Vierge, c'est une manie de les évoquer où ils ont le moins à faire; et c'est une gageure d'impertinence. Enfin les hommes d'église, dans quelle posture on nous les montre : l'abbé Annibal Desiderio conduit la sérénade sous les fenêtres d'une actrice, pénètre chez elle par ruse, il est capable d'assassiner pour finir (154). Le sacristain de Meudon prête, pour abriter l'adultère, son lit « à rideaux bleu ciel » et l'asile peu « suspect » du presbytère (155). La morale n'est guère plus ménagée. Les personnages que Musset nous présente vivent tous dans l'union libre ou dans l'adultère (156), ils assassinent, et lui se hâte de les absoudre. Il s'en prend, aussi, à l'organisation sociale; et, tout particulièrement, à la

(149) C'est là le dernier vers de *Portia*, et Musset ne laisse point sans dessein ses lecteurs sur cette impression d'athéisme.

(150) Le passage supprimé dans la première édition va du début de la strophe 22 au début de la strophe 40.

(151) *Mardoche*, strophe 31.

(152) *Don Paez*, 2^e partie.

(153) *Portia*, 3^e partie.

(154) Dans les *Marrons du Feu*.

(155) Ce sont les termes mêmes employés par Mardoche (strophe 35).

(156) C'est là un parti pris chez le Musset des *Contes d'Espagne*. Le recueil compte quatre grands récits : deux d'entre eux nous montrent une union libre (*Don Paez*, les *Marrons*) et deux nous font assister à un adultère (*Portia* et *Mardoche*). Aussi tous les petits drames qu'il bâtit sont-ils à trois personnages, toujours les mêmes : une femme et deux hommes, car c'est toujours la femme qui trompe et qui trahit.

famille ou au mariage. La plupart de ses héros, — il faut le remarquer —, leur famille reste inconnue. C'est dire le peu d'intérêt qu'elle présente aux yeux de Musset (157). S'il lui arrive de parler d'elle, il la montre toujours sans indulgence : le père de Portia a fait le malheur de sa fille en la mariant au comte Luigi; la vieille parente de Mardoche n'obtient pour oraison funèbre que ces vers :

Que dorme en paix ta cendre, ô quatre fois bénie
Douairière, pour le jour où cette sainte envie
Comme un rayon d'en haut te vint prendre en toussant,
De demander un prêtre et de cracher le sang (158).

Quant aux maris, les *Contes* en présentent deux : celui de Rosine et celui de Portia. Tous deux subissent la même infortune. Les vertus du comte Luigi ne peuvent l'en sauver. Le poète l'a condamné, dès le début du récit : en le vieillissant (159). Pour Alfred, comme pour La Fontaine, qui dit mari dit homme plus âgé que sa femme; et, puisque la passion ne s'accommode que de la jeunesse, qui dit mari dit autre chose que Molière exprimait si brièvement. Heureux encore si, en servant de jouet aux caprices d'une Rosine et d'un Mardoche, d'une Portia et d'un Dalti, ils ne perdent pas jusqu'à leur vie dans l'aventure (160). Les autres représentants de l'autorité sont bernés, eux aussi : les gendarmes se font rouer comme à Guignol (161), les alcades passent leur nuit à poursuivre les donneurs de sérénades (162). Ce parti pris byronien de fronder est partout manifeste; mais, plus que nulle part, dans *Portia*. Là Musset n'hésite pas à exalter l'individu dans sa lutte contre la société. C'est Dalti, généreux, séduisant, insensible à la crainte, maniant en maître l'épée, cette arme de la noblesse. Nul ne connaît sa naissance (163); ce qui se cache sous ces apparences? Un fils de pêcheurs. Il en fait l'aveu à sa bien-aimée, comme Hernani racontera sa vie à Dona Sol. Un jour, le pêcheur a aperçu Portia; sur l'heure, il s'est épris d'elle. La société lui interdisait la moindre espérance. Mais il a appelé de ce verdict à la fortune; il a joué. Devenu riche, il a pu rencontrer Portia, se faire aimer d'elle, se ruiner pour

(157) Dès la première strophe de *Mardoche*, il déclare :

Vous dire ses parents, cela serait trop long.

(158) *Mardoche*, strophe 6.

(159) *Portia*, 1^{re} partie :

Le comte commençait à vieillir.

(160) Comme le comte Onorio Luigi.

(161) Cf. les *Marrons* (scène 8).

(162) Cf. la dernière strophe de l'*Andalouse*.

(163) Au moins avant qu'il l'ait avouée à Portia (3^e partie du Conte).

elle (164). Qu'importe? puisque, malgré la misère menaçante, elle garde à Dalti la passion qu'elle avait vouée au beau seigneur inconnu. L'influence de Byron apparaît ici évidente. Certes, ce Dalti ne possède ni la volonté, ni le caractère des révoltés de l'Anglais; il n'a même pas la ténacité d'Hernani, dont Victor Hugo dessine alors le portrait (165); en fait, il obéit aveuglément à son amour. Qui s'en étonnerait? Au fond, Musset, aristocrate de goûts et conservateur en politique (166), n'a qu'un motif d'hostilité contre la société : son idéal de passion. Pour cette seule raison, les *Contes d'Espagne* prennent un caractère antisocial. Ils ne l'en ont pas moins. Sans doute, dans ces impertinences, le désir de choquer le lecteur entre pour beaucoup (167). Musset risque-t-il un sacrilège? on le surprend à regarder vers le public; entonne-t-il quelque couplet susceptible de scandaliser? il mêle la lectrice aux grivoiseries qu'il va conter. Un exemple : Mardoche reçoit dans la chambre du presbytère la visite de Rosina. On s'attendrait presque à rencontrer des points de suspension, mais le poète insiste :

L'auteur du présent livre, en cet endroit supplie
Sa lectrice, si peu qu'elle ait la main jolie,
(Comme il n'en doute pas) d'y jeter un moment
Les yeux et de penser à son dernier amant (168).

L'effronterie se double donc d'une insolence, et devant tant de gaminerie désinvolte, ces audaces paraissent moins graves; on se prend à murmurer à leur propos les vers du prologue des *Marrons* :

...Or il arrivera
Que les deux cavaliers, grands teneurs de rancune,
Vont ferrailer d'abord; n'en ayez peur aucune :
Nous savons nous tuer, personne n'en mourra (169).

Et on les voit alors, sous leur double aspect : provocantes, elles sentent l'espièglerie de la jeunesse; multipliées, se prolongeant l'une l'autre, elles traduisent un sentiment profond : l'horreur des contraintes et des règles (170). Il

(164) Pour toutes ces confidences, cf. *Portia*, 3^e partie.

(165) *Hernani* fut représenté pour la première fois aux Français, en février 1830. C'est dire qu'Hugo y travaillait déjà lorsque parurent les *Contes d'Espagne* (fin décembre 1829).

(166) Sans peut-être qu'il s'en rende très exactement compte. Et pourtant, songez aux vers par lesquels il affirme que Mardoche préfère les Turcs aux Grecs (strophe 4).

(167) En quoi Musset se rencontrait avec les jeunes de l'Ecole.

(168) Cf. *Mardoche* (strophe 54).

(169) Prologue des *Marrons du Feu*.

(170) A tous les points de vue, les règles, les « vetos » l'irritent, mais surtout lorsqu'ils prétendent imposer des lois à l'inspiration littéraire, et plus encore lorsqu'ils sèment des obstacles sur le chemin de la passion.

n'en reste pas moins vrai que de l'œuvre entière, un enseignement se dégage, qui pourrait se résumer en quatre propositions : la passion est le but de la vie; elle apparaît d'autant plus belle, qu'elle s'exaspère davantage; elle ne relève ni de la morale ordinaire, ni de la raison commune, ni des institutions sociales; en conséquence, on ne saurait lui fixer des limites ni lui imposer des lois (171).

Qui s'étonnerait, après cela, que ce petit volume ait fait les délices du Cénacle? que Vigny (172) ait applaudi *Mardoche*? Cette poésie qui malmenait les règles, bousculait l'alexandrin, ils la reconnaissaient sans peine, elle était un hymne qui montait vers leurs idoles : vers l'individualisme, vers la passion. Soucieuse de peindre, recherchant partout la couleur locale, elle dessinait, sur le modèle de leurs songeries, ces terres de lumière dont ils rêvaient tous; elle mêlait aux descriptions les intrigues pathétiques et les confidences. Elle leur rappelait les œuvres auxquelles ils travaillaient (173); ils entendaient, à travers elle, la voix de lord Byron. Dès lors, ils pensèrent tous qu'une fleur nouvelle venait d'éclore dans leur jardin.

L'ORIGINALITÉ DES « CONTES D'ESPAGNE ».

« Mais une fleur ayant son odeur à elle, un fruit ayant son goût à lui », ajoutait Alexandre Dumas. Et, de fait, au milieu de cette fanfare romantique, des notes s'élèvent qu'on ne rencontre point dans les symphonies de l'Ecole.

Le genre que Musset adopte l'atteste déjà. On n'y prend pas assez garde. Dans l'esprit du lecteur, ce mot de *Contes* s'efface trop vite, écrasé par les noms qui l'accompagnent : l'Espagne, l'Italie. Cependant, Lamartine, Hugo, Vigny, quand ils publiaient quelque recueil nouveau, ne manquaient pas d'avertir le lecteur. *Poèmes*, écrivait l'un (174), et l'autre, *Odes ou Ballades; Méditations poétiques*, disait le troisième. Ils affichaient ainsi qu'à leurs yeux la poésie faisait l'intérêt central et l'unité de l'ouvrage. Rien de pareil

(171) C'est pourquoi, dans les *Contes d'Espagne* et, plus tard, dans les premiers drames du *Spectacle*, Musset nous montrera, sous un aspect odieux ou grotesque, les personnages qui détiennent quelque parcelle d'autorité : maris, juges, parents, gouvernantes ou précepteurs.

(172) Vigny, pourtant si grave, si austère dans ses œuvres et, en apparence, si hostile aux impertinences du genre dandy qui font le fond même de *Mardoche*.

(173) Et notamment l'*Hernani*, de Victor Hugo, ou *Henri III*, de Dumas.

(174) Alfred de Vigny avait publié, en 1822, ses *Poèmes*; en 1826, ses *Poèmes antiques et modernes*.

ici; pour Musset, il s'agit d'abord de raconter des aventures espagnoles et italiennes; et du coup la poésie, la langue qu'il préfère à toute autre pour y parvenir, redevient la forme : donc, en un certain sens, elle se subordonne (175). Ce n'est pas tout. Ce genre du conte en vers, à l'esprit de gens avertis, évoque la malice du Bonhomme, et autour de lui, un cortège d'auteurs libertins du dix-septième ou du dix-huitième siècle (176). Il annonce des aventures galantes, un art de dénuder et de voiler à propos, un mélange d'ardeur empruntée aux Italiens et de gauloiserie, de verve et de scepticisme, d'esprit et de fantaisie, des pointes de lyrisme; en somme, une matière légère, une manière capricieuse semée de digressions et de parenthèses. Sans doute, Musset a « romantisé » le genre. Cependant, tous les éléments que nous venons de signaler se retrouvent dans les *Contes d'Espagne* comme dans ceux de La Fontaine. En ce temps de poésie sérieuse, l'entreprise ne manquait pas d'originalité. Les contemporains le comprirent à la réflexion. Sainte-Beuve devait écrire un jour : « L'Ecole poétique nouvelle avait été volontiers jusque-là religieuse, élevée, un peu solennelle, ou sentimentale et rêveuse. Il rompit d'emblée en visière à cette solennité ou à cette sensibilité et se montra volontiers familier ou persifleur à l'excès. Il mit la poésie en déshabillé et fit *Mardoche* » (177); Lamartine, de son côté, peignait le débutant avide de se faire une place « sans déplacer personne ». « Le badinage poétique était vacant » (178), ajoutait-il. Enfin, Nisard, — dans une intention toute différente —, dira des *Contes* : « Votre recueil avait des défauts, mais tandis que chez d'autres les défauts ont l'air de tenir à leur chair et à leurs os, vous portiez les vôtres comme un déguisement pour un jour de plaisir. On sentait que le naturel et la franchise prendraient bientôt le dessus » (179). Il y a donc, dans ce premier ouvrage,

(175) Sans doute, il ne faut pas exagérer. Néanmoins, l'attitude que Musset ne tardera pas à prendre, et qu'il gardera, sur la question de la rime riche, du travail technique, prouve bien qu'il y a là une tendance nette de son esprit.

(176) Des maîtres que notre poète n'a jamais désavoués. Rappelons-nous l'éloge qu'il fera de La Fontaine en tête de son conte *Silvia*, en décembre 1839.

(177) Cf. « Article nécrologique d'Alfred de Musset », en date du 11 mai 1857.

(178) *Souvenirs et Portraits* (article sur Alfred de Musset). Le grand poète précise d'ailleurs ce qu'il entend par « badinage poétique » en assignant comme devanciers à Musset : Hamilton, Saint-Evremond, Chaulieu, Voltaire; et il manifeste le peu de cas qu'il en fait lorsqu'il salue « l'admirable doigté de ce guitariste... sur les touches neuves et capricieuses de son fragile instrument ».

(179) Réponse au discours de réception d'Alfred de Musset à l'Académie Française (1852).

l'indication d'une personnalité qui ne se plie pas complètement aux suggestions de l'Ecole. Mais à quoi se reconnaît-elle?

D'abord à l'accent particulier du lyrisme. Certes, en se mêlant à ses personnages, Musset ne faisait qu'imiter ses aînés; mais aussi, plus sa sincérité était grande, plus les différences qui séparaient sa nature de celle d'un Hugo, d'un Lamartine, d'un Vigny, devaient se trahir dans son œuvre. De la sorte, son lyrisme lui devenait un moyen de manifester son indépendance. Reste à enregistrer les confidences qu'il apporte. Ce qui frappe d'abord en lui, c'est une jeunesse voisine de l'adolescence. Mettons à part quelques vers comme ceux-ci :

J'allais revoir l'hiver, et toi ma vie, et toi...

Car, qui m'eût dit, madame,

Que votre cœur si vite avait changé pour moi? (180)

Il ne chante le plus souvent ni souvenir précis, ni sentiment vécu. Même lorsque l'image de sa maîtresse passe ici, c'est elle et ce n'est pas elle; il l'habille à l'espagnole, il lui fait prononcer « des mots inconnus » (181), il la campe sur une « cavalle isabelle » entourée de « piqueurs » et de « faucons » (182). Écoutons le poète nous dire comment il s'est acquis les bonnes grâces de sa belle :

Or, si d'aventure on s'inquiète

Qui m'a valu cette conquête,

C'est l'allure de mon cheval,

Un compliment sur sa mantille,

Puis des bonbons à la vanille

Par un beau soir de carnaval (183).

C'est qu'il n'a encore ni assez souffert, ni assez vécu pour se fier à ses seuls souvenirs. Aussi, toutes ses confidences sont-elles tournées vers l'avenir : leur double leitmotiv : « Heureux un amoureux! » « Malheureux les amants! » ce n'est pas à son expérience qu'il l'emprunte. La preuve? quand il songe à la souffrance d'aimer, immédiatement il ajoute :

Si jamais par les yeux d'une femme sans cœur,

Tu peux m'entrer au ventre et m'empoisonner l'âme (184).

(180) On peut citer encore les strophes à Ulric Guttinguer et les alexandrins à Madame B...

(181) Cf. *l'Andalouse*.

(182) Cf. le *Lever*. Il y a là un souvenir de Victor Hugo. (« La chasse du Burgrave », 11^e ballade.) C'est le même personnel : ici porteurs d'arbalètes, archers chez le modèle; le même accompagnement de haquenées et de faucons, les mêmes cris. (« En chasse... en chasse », criait Hugo; Musset répète : « En chasse et chasse heureuse ».) Enfin, parfois, les mêmes rimes; ainsi : « pages et équipages ».

(183) Cf. *Madrid*.

(184) Cf. *Don Paez*, 2^e partie.

Dessine-t-il, ailleurs, son idéal féminin? Voici l'aveu qui lui échappe :

Moi (si j'eusse été maître en cette fantaisie),
Je me suis dit souvent que je l'aurais choisie
A Naples... (185)

Etranges confidences où le poète raconte moins ce qu'il sent, ce qu'il connaît, que ce qu'il espère et ce qu'il voudrait savoir. Rien en elles ne rappelle cette expérience de la vie que connurent, tout jeunes, Hugo, Vigny ou Lamartine. Rien non plus leur précoce gravité. Le lyrisme des *Contes d'Espagne* se fait volontiers libertin. D'abord, la passion qu'il célèbre a les caractères du caprice ou de la passade; elle ne dure point (186) : voyez l'Orvado et Rafaël Garucci (187); elle se complique toujours de quelque infidélité. En second lieu, pas de récit où Musset ne précipite son héroïne dans quelque alcôve; pas de chanson où il n'évoque les attitudes les plus intimes de l'Andalouse : ici le « lever », là le déshabillé (188), ailleurs le sommeil (189). Même dans la *Ballade à la Lune*, dès qu'il songe au

Beau corps de Phœbé
La blonde,

l'ironie disparaît :

Oh! le soir, dans la brise,
Phœbé, sœur d'Apollo,
Surprise
Un pied dans l'eau.

Aussitôt de partout des voix montent : celle du vieux pâtre, celle du pilote, celle de la fillette

Qui passe le buisson,
Pied leste,
En chantant sa chanson (190).

Voilà le tableau où Musset met alors ses complaisances; la nudité féminine en ses multiples attitudes. Il y a là une obsession qui sent son adolescent et, d'autre part, ce souci

(185) *Mardoche*, strophe 13.

(186) Et c'est là, si l'on rapproche les *Contes d'Espagne* des poésies de Lamartine et d'Hugo, ou d'*Hernani*, une originalité frappante. Presque tous nos grands romantiques, lorsqu'ils chantent la passion, s'attachent à la peindre comme un sentiment très violent, mais durable, — et qui laisse, même par delà la mort, un souvenir ineffaçable.

(187) Et notamment les vers que nous avons cités :

C'est l'histoire du cœur. Tout va si vite en lui!
Tout y meurt comme un son, tout, excepté l'ennui.

(188) Cf. l'*Andalouse*.

(189) Cf. *Madame la Marquise*.

(190) Ce sont les strophes 19 à 23 de la *Ballade*.

de montrer la femme « dans son désordre » (191) relie les *Contes d'Espagne* aux œuvres libertines du dix-huitième. Des deux côtés, la toile est la même : une nudité mouvante et voilée à peine pour se faire plus suggestive. Qu'on ajoute à cette sensualité le goût du mot cru, la tendance à aborder les sujets interdits, et l'on songe par moments à La Fontaine, par moments à Mathurin Régnier, que Musset vénérât (192). Aussi bien la verve lyrique dans les *Contes d'Espagne* n'est pas seulement invention d'images demi-érotiques, elle est force de création dramatique. Chez Musset, le lyrisme tourne toujours au dialogue. Partout le poète trouve moyen de mener une conversation. Tantôt il entre en conflit avec une idée ou un sentiment; alors il les interpelle et les défie (193); tantôt, et le plus souvent, la discussion s'établit entre lui et ses lecteurs. Je dis à dessein : ses lecteurs, car il aperçoit tout un auditoire; il devine ses encouragements ou ses désapprobations; il reconnaît des adversaires, les vieux (194); des amis, les jeunes, plus encore les femmes : différents clans, auxquels il ne s'adresse pas sans choisir. Il arrive aussi qu'il se tourne vers ses personnages : et le dialogue jaillit entre le créateur et la créature (195). Ainsi la conversation naît à chaque page; ici hachée au rythme du drame (196), là passionnée, là encore pleine d'insinuations libertines (197), ailleurs enfin, familière, avec le laisser-aller de l'amitié :

Vous connaissez que j'ai pour mie
Une Andalouse à l'œil lutin (198).

Nous apercevons là une des tendances les plus profondes de Musset : l'aptitude à créer la vie sous une forme multiple. La plupart des lyriques attirent à eux les sentiments de

(191) Ce sont les termes du poète :

Qu'elle est superbe en son désordre...
(*L'Andalouse*.)

(192) Cf., en 1841, ses vers *Sur la Paresse* :

C'est Mathurin Régnier,
De l'immortel Molière, immortel devancier.

Et Musset ajoutera alors : « Premier maître jadis sous lequel j'écrivis ».

(193) Pour n'en donner qu'un exemple, citons les vers de *Don Paez* :
Amour, fléau du monde, exécration folie,
Je t'en arracherai, quand j'en devrais mourir.

(194) Cf. *Portia*, 2^e partie.

(195) Ainsi dans *Portia*, lorsque Dalti se hâte pour aller au rendez-vous de Portia :

Jeune homme, où donc vas-tu? Qui te pousse ou t'appelle?...

(196) Notamment dans *Don Paez* (1^{re} partie).

(197) C'est la conversation de Mardoche et de l'oncle Evrard.

(198) Début du poème : *Madame la Marquise*.

tous et leur impriment une marque personnelle. Musset procède autrement : il porte en lui des passions si vivantes que, sans peine, il les jette hors de lui-même. Voilà pourquoi, tandis qu'un Hugo sème de la poésie, et la plus personnelle, jusque dans ses drames, notre poète introduit dans ses *Contes d'Espagne* la vie multiple de la scène. C'est déjà, en face du lyrisme conquérant du maître, le lyrisme du sacrifice, celui du pélican. Mais aucune amertume ne s'y mêle. Au contraire; l'optimisme éclate, en dépit de la vision que Musset se fait de la vie. Les passions sanglantes qu'il décrit, sa conception de l'amour, idéal obligatoire et irréalisable, sa psychologie qui voit la femme sensuelle et perfide, l'homme orgueilleux et brutal, et tous deux égoïstes profondément, tout devrait le précipiter vers la révolte comme Byron, ou vers le pessimisme comme Vigny. D'autant plus qu'il n'a point l'espoir d'une autre vie et qu'il croit à ses sombres descriptions.

Pas toujours, cependant; et son système craque de partout comme tous les systèmes où il essaiera d'entrer. Quand il a bien fait s'entretuer ses personnages, ce qui s'élève de son cœur, c'est l'hymne à l'amour (199); ce qui le saisit, c'est l'impatience de vivre. Car la vie a pour lui mille attraits. Mystérieuse encore, elle pique son avidité de savoir; agitée de passions, elle séduit sa sensibilité; quand bien même elle mènerait à la douleur, elle vaut encore qu'on s'y jette (200). Ainsi, l'optimisme apparaît vainqueur, sous sa première forme qui est de curiosité et d'espoir. Mais on le retrouve encore au mouvement qui emporte les *Contes*, à l'entrain qui mène le volume entier tambour battant. Souvent, après les crises les plus pathétiques, le poète s'amuse de cette vie qu'il crée à sa guise. Cet ouvrage, où il sent son génie pour la première fois, c'est une fête qu'il se donne. Une sorte d'ivresse le saisit : la volupté de l'animateur. Tout à l'heure, il criait de crainte, d'espoir, de joie, il faisait corps avec ses créatures (201); le plaisir du poète, maintenant, le

(199) Ainsi, dans *Don Paez*, le couplet :

Oh! dans cette saison de verdure et de force...

Dans *Portia*, la fin de l'apostrophe aux vieillards :

Dites-nous donc, avant que de vos funérailles
L'heure vous vienne prendre, ô vieillards, dites-nous
Comme un cœur à vingt ans bondit au rendez-vous.

(200) La sympathie que le poète éprouve pour Paez, pour Dalti, pour Mardoche le prouve suffisamment; il y entre bien plus d'admiration jalouse que de pitié.

(201) Ainsi avec Paez quittant l'Orvado (1^{re} partie) ou rêvant d'elle (2^e partie), avec Mardoche rencontrant la « Rosina » (pp. 147-149).

rejette hors d'eux, en lui-même. Il se rapproche de son public, plaisante avec lui. De là la conclusion des *Marrons* :

J'ai tué mon ami, j'ai mérité le feu,
J'ai taché mon pourpoint et l'on me congédie.
C'est la moralité de cette comédie (202).

De là la pirouette qui termine le récit de Mardoche (203). Le lecteur en reste pantois, incapable de distinguer tout de suite où commence l'ironie, où finit l'émotion. C'est le second aspect de cet optimisme : entrain, gaieté. Il interdit à Musset la gravité. Car la gravité est équilibre : elle exige toute la place, ou doit disparaître. Si Musset s'y efforçait, l'ironie finirait par fuser, et le tout serait gâché. On dira : cette ironie le rattache encore à l'Ecole, car c'est Byron qui lui a appris qu'elle avait droit de cité en poésie. Soit. Mais, d'une part, aucun des poètes du Cénacle n'ayant sur ce point suivi l'auteur de *Don Juan*, en s'inspirant de lui Alfred se sépare d'eux; de l'autre, il se distingue aussi de son guide, car il transforme l'ironie au moment qu'il l'adopte. Chez l'Anglais, elle était amère, sarcastique; lui, la rend alerte et joyeuse. Ainsi, ce lyrisme juvénile, orienté vers le drame, parfumé de verve gauloise et d'optimisme, apparaît bien comme le premier élément d'originalité des *Contes d'Espagne*.

Il en est un autre : la désinvolture avec laquelle Musset fronde, parfois, certains dogmes chers au Cénacle. Le volume, qui, dans ses premières pages, s'affirmait d'un romantisme si orthodoxe, ne s'achève pas sans que l'indépendance de son auteur se soit manifestée. Prenons des exemples. Nul n'ignore qu'en matière de politique étrangère, nos romantiques, sans être encore des apôtres de la démocratie, accompagnaient de leurs vœux les peuples révoltés contre l'oppression! surtout la Grèce avait ému leurs sympathies. Musset ne partage pas cet enthousiasme, et il le dit dans *Mardoche* :

En politique
Son sentiment était très aristocratique,
Et je dois avouer qu'à consulter son goût
Il aimait mieux la Porte et le sultan Mahmoud,
Que la chrétienne Smyrne et ce bon peuple hellène (204).

Ce sentiment « très aristocratique », il le gardera toujours.

(202) Fin de la scène 9.

(203) *Mardoche*, strophe 59 et dernière :

« ...Madame, dit l'époux, vous irez au couvent. »
...Et que dit à ce mot la pauvre enfant? — L'histoire
N'en sait rien. — Et que dit Mardoche? — Pour changer
D'amour, il lui fallut six mois à voyager.

(204) Cf. *Mardoche*, strophes 4 et 5. (*Poésies*, I, pp. 128-129.)

Mais l'important, en 1829, n'est pas là; l'attitude de notre poète ne manque pas de désinvolture chez un élève de Byron (205); elle apparaît comme une réponse aux chants dont Hugo venait de saluer ce petit peuple soulevé, voilà l'essentiel. Autre désaccord : la mélancolie était fort à la mode au Cénacle (206). Musset ne l'aime guère, et il ne songe point à s'en cacher. Dalti même, le seul de ses héros que traversent parfois les sombres humeurs (207), les secoue en hâte. Sans aller jusqu'à professer, comme il le fera :

Mais je hais les pleurards, les rêveurs à nacelles,
Les amants de la nuit, des lacs, des cascates (208).

Musset ne peut s'empêcher de les railler. Ainsi, traçant le portrait de Mardoche, il écrit :

Cet homme ainsi reclus vivait en joie. A peine
Le spleen le prenait-il quatre fois par semaine (209).

Poussons plus loin; on professait, au Cénacle, en matière de littérature, des enthousiasmes exclusifs et des hostilités tranchantes. Or Musset, qui, dans ses *Contes*, raconte volontiers ce qu'il pense de ses devanciers, y affiche parfois des goûts tout personnels : il vénère Shakespeare (210), Dante (211), Molière (212), Schiller (213), Beaumarchais (214), il raille l'abbé Delille (215), il cite Sainte-Beuve (216) — jusque-là rien que de très normal; mais il célèbre Mathurin Régnier, il emprunte des épigraphes à Rabelais (217), il cite, sans ironie, Lesage, Faublas, Crébillon fils (218). Il y a là un éclectisme qui frise presque l'hérésie. Vétilles,

(205) Mort pour la Grèce moins de six ans avant les *Contes d'Espagne*.

(206) Surtout dans la génération qui s'était nourrie de Chateaubriand. Notre poète, par contre, ne semble pas avoir beaucoup goûté l'œuvre de René. Le seul papier qui y fasse allusion est une parodie des *Mémoires d'outre-tombe*, publiée par M. Maurice Allem (*Sur quelques pages inédites d'Alfred de Musset*) : les *Mémoires d'outrecuidance*.

(207) Encore s'agit-il plutôt de mouvements de révolte que de rêverie mélancolique.

(208) Dans la Dédicace de *La Coupe et les Lèvres*, en 1832.

(209) Cf. *Mardoche*, strophe 2.

(210) Qu'il cite dans les *Marrons* (scène VII) et à qui il emprunte l'épigraphe de *Don Paez* (Othello).

(211) Cité dans *Don Paez* et dans les *Marrons* (scène V).

(212) Invoqué dans le Prologue des *Marrons*.

(213) A qui il emprunte les épigraphes des *Marrons* et de *Portia*.

(214) Cf. l'épigraphe des *Chansons* : « Allons, bel oiseau bleu, chantez la romance à Madame. »

(215) Cf. *Mardoche*, strophe 48.

(216) *Mardoche*, strophe 6.

(217) A qui il emprunte l'épigraphe de *Mardoche*.

(218) Cités, tous trois, dans *Mardoche* (strophe 58).

pensera-t-on peut-être. Mais, sur deux points plus importants, Musset se sépare de ses amis de façon plus nette encore. Il s'agit d'abord du sentiment de la nature. Qu'ils l'aiment jusqu'à se fondre en elle, qu'ils se défient d'elle et la maudissent, tous nos grands romantiques ont fait à la nature une place de choix. Bien mieux, ils l'ont tous aperçue sous le même aspect de majesté. Ne cherchons rien de pareil dans les *Contes d'Espagne* : la nature est presque oubliée. Une fois, Musset tente de nous y entraîner, dans la barque où il jette Portia et Dalti. Nous sommes au large de Venise (219) :

Mais lorsque la cité qui semblait s'abaisser
Et lentement au loin dans les flots s'enfoncer,
Eut, en se déroband, laissé l'horizon vide,
Semblable à l'alcyon qui, dans son cours rapide,
S'arrête tout à coup, la chaloupe écarta
Ses rames sur l'azur des mers et s'arrêta.

Des mots qui ne peignent guère, une comparaison usée; et la cité garde dans cette description une importance de premier plan (220). Quant au reste du volume, on n'y trouve que des villes, des maisons, des escaliers. Cette Espagne, cette Italie restent essentiellement citadines. C'est que Musset n'éprouve pas l'amour de la nature solitaire. Il arrive qu'elle surgisse, lorsqu'il évoque quelque intrigue de passion, comme le cadre le mieux adapté. Mais toute simple, alors, et dépourvue de majesté. Nous l'apercevons, ainsi, dans cette bouffonnerie des *Marrons du feu*, où l'on dirait qu'elle s'égare. Rafaël Garucci raconte à Annibal ses amours avec la Camargo. Il avait rompu; mais « un beau soir », dit-il :

Un beau soir, je ne sais comment se fit l'affaire,
La lune se levait, cette nuit-là si claire,
Le vent était si doux, l'air de Rome est si pur,
C'était un petit bois que côtoyait un mur,
Un petit sentier vert, — je le pris, — et Jean comme
Devant, je m'en allai l'éveiller de son somme (221).

Une description sans fracas, dominée par le plus simple des verbes (222), semée d'adjectifs modestes (223); et pourtant, ce tableau vit; c'est qu'il dessine le paysage favori de Musset. Pas d'horizon lointain; un mur pour arrêter la vue; un bois sans épaisseur et sans mystère, où la lumière puisse jouer;

(219) Cf. *Portia*, 3^e partie.

(220) A peine, en effet, la ville de Venise s'est-elle un peu effacée, l'effort descriptif s'arrête et le dialogue commence.

(221) Cf. les *Marons du feu*, scène V.

(222) Le verbe être, employé trois fois en six vers.

(223) Beau, claire, doux, pur, vert, petit. Ici non plus, nulle recherche.

un sentier bien uni, intime à qui le suit; de la verdure et de la fraîcheur. Plus tard (224), il ajoutera le babillage d'un ruisseau et des arbres de chez nous : saules, peupliers, noyers et trembles. Un air délicat, frais sans mordant, pur sans violence, qui fait seulement bruire le feuillage (225); les mille voix qui, dans nos promenades nous accompagnent (226), sans forcer notre attention. Répandue sur tout cela, la lumière de nos climats, qui ne brutalise ni n'écrase, et, le plus souvent, le clair de lune. Enfin, une nature confiante, toute en caresses et en murmures, en reflets et en ombres légères. Voilà comme il l'aime et comme il la dépeint; paisible, quand d'autres se plaisent aux grands aspects de la montagne ou de la mer; française, même dans un cadre qu'il voudrait espagnol ou italien. Peu lui importe; à ses yeux, elle reste toujours un décor. Au centre de la toile, au point le plus éclairé, une silhouette attire la lumière : l'être humain, le couple humain (227). Certes, il y a rapport d'harmonie entre le cadre et les sentiments des personnages. C'est un souvenir amoureux qui entraîne Garucci à évoquer le seul paysage des *Contes d'Espagne*. Mais la nature reste toujours subordonnée. L'homme se réfugie-t-il en elle? Ce n'est pas à elle, mais à soi-même qu'il fait des confidences; l'union qui s'établit d'elle à lui, lui seul la décide. Toute l'activité vient de l'âme humaine. Et donc toute l'analyse du poète se concentre sur elle seule. Prenons-y garde : ce culte de l'homme distingue Musset de ses amis du Cénacle. Il n'y paraît pas trop encore dans son premier ouvrage, parce que sa psychologie reste imprégnée des partis pris de l'Ecole. Mais, il y a là, dans son romantisme, une fissure qui s'ira creusant avec les années. Sur un autre point important, l'indépendance de notre poète se fait dès lors plus manifeste : c'est à propos de la rime riche. Musset ne s'y plie pas volontiers (228). D'abord il y voit une contrainte,

(224) Car le paysage que Musset évoque ici en quelques traits est déjà celui que nous retrouverons, par la suite, dans les *Nuits* (et notamment dans la *Nuit d'Octobre*), dans son théâtre (*A quoi rêvent les jeunes filles*, *Il ne faut jurer de rien*, *On ne badine pas avec l'amour*...). Il ne fera que le préciser et l'enrichir un peu.

(225) Ceci n'est ici qu'esquissé :

L'air de Rome est si pur...

(226) Les bruits ne viendront que plus tard; ils n'ont point de place dans les vers de Rafaël Garucci. C'est que le sens musical, la finesse de l'oreille ne sont pas encore les caractéristiques de notre poète.

(227) On pourrait dire, de cet être humain, ce que Sainte-Beuve écrira de *Don Juan*, à propos du *Spectacle dans un Fauteuil* : « Voilà l'objet d'idolâtrie... L'insaisissable unité se rassemble ici comme dans un éclair et tombe magnifiquement sur ce visage. » (*Critiques et Portraits littéraires*, article de janvier 1833.)

(228) Il y a lieu, ici, d'établir une distinction. L'hostilité du poète contre ce culte de la rime riche se manifeste dans ses *Contes*, mais surtout, à la fin du recueil, dans les *Chansons*, plus encore dans *Mardoche*.

d'autant plus gênante qu'il dispose d'un vocabulaire moins étendu qu'Hugo ou que Gautier. Ensuite, cette richesse lui paraît un luxe inutile. Il a tort, sans doute; l'alternative se pose : ou respecter l'harmonie du vers ou lui substituer la rime riche. Musset ne le sent pas bien encore. Il ne se contente pas de rimer sans éclat, il tient à affirmer son point de vue hérétique. Ainsi, il a écrit dans les *Marrons du Feu* :

RAPHAEL

.....Je ne sais rien. D'où nous vient cette *idée*?

Philosopherons-nous?

CAMARGO

Je ne suis pas *fâchée*... (229)

Négligence? Non, il entend qu'on sache qu'il y a là, de sa part, propos délibéré. Et, quelques mois plus tard, parlant des essais poétiques de *Mardoche* : « Pour ses moments perdus », dit-il :

Pour ses moments perdus, il les donnait parfois
A l'art mystérieux de charmer par la voix;
Les Muses visitaient sa demeure cachée,
Et quoiqu'il fit rimer *idée* avec *fâchée*... (230)

La fin de la strophe suspend la phrase pour mieux détacher le trait final. « On le lisait », ajoute Musset, au début de la strophe suivante. Peut-on rêver réponse plus cavalière? Car il s'agit d'une réponse, on le devine. Toutes les formules y semblent choisies pour blesser les hommes du Cénacle : ce ton badin, cette complaisance pour un poète qui ne s'est affilié à aucun parti (231), cette conception de la poésie, envisagée comme un passe-temps auquel on peut se livrer par caprice, « parfois ». A ne voir là qu'une impertinence sans portée, on se tromperait; elle traduit si bien la pensée de Musset, qu'il lui arrive de dérimer ses vers. Chacun connaît le début de l'*Andalouse* :

Avez-vous vu dans Barcelone,
Une Andalouse au sein bruni?
Pâle comme un beau soir d'automne.
C'est ma maîtresse, ma lionne.
La marquesa... (232).

Il n'en reste pas moins que l'ouvrage marque l'effort le plus net que Musset ait fait pour rimer avec luxe. M. Olorsson a pu remarquer : « Alors que la proportion des rimes riches, chez Musset, est en moyenne de 49 %, elle s'élève, dans *Don Paez*, à 59 %; dans *Portia*, à 52 %; dans *Mardoche*, à 49 %. » Il y a là un effort, et un effort décroissant avec les mois. Voilà ce qu'il faut comprendre.

(229) Cf. les *Marrons du Feu*, scène II.

(230) Cf. *Mardoche*, 2^e strophe.

(231) Musset écrit, en effet (dans la même strophe 2) :

Cet homme, ainsi reclus, vivait en joie...
Les Muses visitaient sa demeure cachée.

(232) Cf. l'*Andalouse*, 1^{re} strophe. Sainte-Beuve, dans ses *Notes et Pensées*, écrivait à ce sujet : « Musset a l'affectation et la prétention de

Cette marquise, il l'avait d'abord appelée d'Ameoni; puis il a adopté le nom d'Amaégui. Modification qui ne peut avoir qu'un but : de supprimer la seule rime riche de la strophe. Toutefois, ces manifestations d'indépendance, il ne faut pas en exagérer la portée : c'est l'écueil à éviter (233). Eparses à travers le recueil, elles gardent encore beaucoup de timidité; on pourrait, à la rigueur, ne voir en elles que des espiègleries d'adolescent. Et la meilleure preuve, c'est que personne au Cénacle ne songea d'abord à s'en formaliser.

Elles n'en existent pas moins. Et, ce qui achève de les rendre intéressantes pour le critique, c'est qu'elles nous viennent, la plupart, des derniers *Contes*, notamment de *Mardoche*, alors qu'on n'en trouve pas d'exemple dans *Don Paez*. Une évolution se dessine ainsi vers l'indépendance. Où l'exotisme, où le souci du pittoresque, où la violence des passions s'étaient-ils le plus librement? Dans *Don Paez*. Sur quels contes l'ironie mord-elle le moins? Sur *Don Paez* et sur *Portia*. Dans quel poème l'effort vers la rime riche apparaît-il le plus sensible? M. Olorsson l'a établi (234) : dans *Don Paez*. Les *Contes d'Espagne* débutent donc en pleine sincérité romantique. Puis, à mesure que l'on poursuit la lecture du volume, on se sent pris d'une gêne en face de certains poèmes (235); une question vient à l'esprit : l'auteur ne se moquerait-il point? Cette inquiétude est certainement fondée puisque tout le monde l'a ressentie. Dès 1830, des critiques ont lancé l'hypothèse que l'on avait affaire à des parodies (236). La vérité nous paraît moins simple. Comment admettre que Musset, qui attend de son premier ouvrage un commencement de gloire, ait pu consacrer à la parodie le tiers de ces poèmes qui devaient le présenter au public? Sans doute a-t-il entrepris ces Contes-là comme

la négligence... En rimant mal exprès, il a cru nous donner une ruade », et il signalait que Musset dérimait l'*Andalouse* au moment où Emile Deschamps rimait les ballades de *Moncrif*.

(233) A cet égard, tout en restant fin et juste dans l'ensemble, le jugement de Nisard : « Votre recueil avait des défauts. Mais tandis que chez d'autres les défauts ont l'air de tenir à leur chair et à leurs os, vous portiez les vôtres comme un déguisement pour un jour de plaisir. On sentait que le naturel et la franchise prendraient bientôt le dessus », est quelque peu exagéré dans la formule.

(234) Dans son ouvrage : *Les rimes de trois poètes romantiques*. Les deux listes proportionnelles qu'il y a établies prouvent d'abord que, dans l'œuvre de Musset, les *Contes d'Espagne* sont le recueil le mieux rimé (53 %, contre 37 % aux poésies de 1830-1831; 42 % au *Spectacle dans un Fauteuil*; 44 % aux *Poésies nouvelles*, et 38 % aux derniers poèmes); ensuite que, parmi les *Contes* même, il y a un souci décroissant de la rime riche (59 % dans *Don Paez*; 52 % dans *Portia*; 49 % dans *Mardoche*).

(235) Je pense aux *Marrons du Feu* ou à la *Ballade à la Lune*.

(236) Ainsi ceux du *Corsaire* (15 janvier 1830), du *Figaro* (4 février), du *Nouveau Journal de Paris* (7 février).

les autres, en toute sincérité; et, comme pour les autres, il lui est arrivé de tomber dans l'excès. Seulement, il s'en est aperçu presque aussitôt; et, comme son impertinence ne s'effraie point d'égratigner ses amis eux-mêmes, il prolonge parfois jusqu'à l'absurde des audaces auxquelles l'a d'abord entraîné une émotion vraie. Mélange de sincérité et de plaisanterie, de passion et de raillerie. Il commence à juger ce qu'il admirait hier sans restriction. Ainsi ce petit drame des *Marrons* où la jalousie de la Camargo lui sert à caricaturer celle d'Hermione (237), et où il a multiplié les procédés du théâtre romantique, on y retrouve des sentiments et des idées qui lui sont chers (238). Pourtant, il sent la fausseté de certaines scènes; et il encadre sa pièce entre la pirouette qui la termine, et ce prologue ironique que nous avons cité. Cette ironie élabousse les drames de ses amis : il n'en a cure. Pareille irrévérence marque un grand pas, quand on songe à *Don Paez*. Mais elle naît du hasard de l'inspiration (239). Pour qu'elle prenne la portée d'une manifestation, il faut attendre *Mardoche*. Dans ce poème, le dernier des *Contes d'Espagne*, l'indépendance s'affirme. Sans doute, le culte de l'amour, les audaces du rythme et du vocabulaire, la haine du bourgeois et le désir de l'effrayer, font encore de ce récit une œuvre de romantisme militant (240). Mais on sent que ce romantisme s'oriente dans une direction nouvelle : le poète commence à faire un départ

(237) Le critique du *Nouveau Journal de Paris*, dès 1830 (7 février) appelait la Camargo, « cette Hermione italienne »; et, de fait, la situation des deux héroïnes est la même, ou peu s'en faut. Trahies par l'homme qu'elles aiment, elles se promettent l'une et l'autre à un homme qu'elles n'aiment point, à la condition que l'infidèle soit tué par son rival; après quoi, le meurtre accompli, leur colère se retourne contre l'assassin.

(238) Pour n'en citer qu'un, pensez au libertinage désinvolte, presque cynique de Rafaël Garucci, à cette scène II où, en faisant son propre portrait, il trace en partie celui de l'auteur : c'est la comparaison avec l'éventail.

Il est large à peu près comme un quartier de lune,
Cousu d'or comme un paon, frais et joyeux comme une
Aile de papillon, incertain et changeant
Comme une femme. Il a des paillettes d'argent
Comme Arlequin. Gardez-le, il vous fera peut-être
Penser à moi; c'est tout le portrait de son maître.

(239) Le conte de *Portia* est postérieur aux *Marrons du Feu*. N'est-ce pas une preuve qu'il n'y a dans le petit drame aucun parti pris d'hostilité contre le Cénacle?

(240) La preuve : avec *Portia*, *Mardoche* est, de tous les Contes, le plus manifestement inspiré de Byron. Le *Globe* le signalait dans son compte rendu (17 février 1830) : « Ces strophes sont incompréhensibles pour qui n'a pas lu le *Don Juan*; pour qui l'a lu, c'en est une pâle et faible imitation; car *Don Juan*, c'est Byron vieux, Byron blasé, Byron riant amèrement de l'humanité et regrettant pourtant les illusions de son jeune âge... *Mardoche*, c'est *Don Juan*, moins ce qu'il a d'élevé et de profond, c'est *Don Juan* ramené aux petites proportions d'un dandy ordinaire. »

entre les préceptes du Cénacle; plus de souci de couleur locale, plus de préoccupation d'exotisme, plus de descriptions minutieuses. Enfin, son indépendance se traduit par ce trait décoché contre le maître : Mardoche se couche...

...Précisément à l'heure

Où (quand par le brouillard la chatte rôde et pleure);

Monsieur Hugo va voir mourir Phébus le Blond (241).

Est-il besoin de souligner l'opposition ainsi cherchée entre cette appellation : Monsieur Hugo (comme on dit Monsieur Thiers) et le spectacle qu'il contemple? Une évolution se dessine donc à travers les *Contes d'Espagne*, timide encore, avec des hésitations et des retours, mais raisonnée, et qui entraîne le poète vers l'indépendance en face du Cénacle, et peu à peu vers l'évasion.

QUELQUES GESTES D'INDÉPENDANCE.

En effet, ce petit conte de *Mardoche*, si vite qu'il ait été écrit chez l'oncle Desherbiers, pour compléter le volume, ne trahit pas seulement l'inspiration d'un moment. En veut-on des preuves? Le recueil une fois terminé, il fallait le doter d'une préface; on sait ce que le mot signifiait pour les hommes du Cénacle. Musset, lui, une page et demie lui suffit, quelques paragraphes sans dogmatisme, sans plan évident (242). L'auteur parle de tout : des préfaces, de la lutte littéraire, de la tragédie et du drame, des règles, de la sottise des pédants, du genre historique; au passage, il malmène Racine et Aristote, il exalte Molière, Dante, Shakespeare et Richardson. Pêle-mêle tout apparent; en fait, dans cette préface, c'est au théâtre que Musset pense constamment (243). Qu'il y résolve en romantique cette question d'actualité, nul ne peut le contester. Ne condamne-t-il pas la tragédie et les règles? (244) Ne constate-t-il pas que les pièces de Racine « demeurent sans intérêt »? (245) Mais il parle en romantique qui ne s'aveugle ni sur les idées ni sur les œuvres de l'École. Ses amis estimaient avoir établi que

(241) Cf. *Mardoche*, 1^{re} strophe.

(242) On trouvera cette préface de la première édition des *Contes d'Espagne* au volume des *Mélanges*.

(243) Cette place accordée par Musset aux questions théâtrales donne plus de prix aux constatations que nous avons faites sur le caractère dramatique des *Contes d'Espagne*.

(244) « Le moule de Racine a été brisé », écrit-il, et il est visible qu'il ne s'en désolé pas.

(245) Il ajoute d'ailleurs une remarque, qui a bien sa valeur, et qui semble presque une intuition lorsqu'on songe aux triomphes futurs de Rachel : « Il est certain que la plupart de nos anciennes pièces de théâtre, à défaut de grands acteurs, demeurent sans intérêt. »

la formule classique ne répondait plus au besoin du public moderne; et Musset, évoquant ce débat, de déclarer : « On n'a sans doute rien prouvé entièrement ». On pensait, au Cénacle, faire œuvre dramatique originale. Toute la nouveauté du drame, répond le poète, c'est de « violer les chastes Muses », « car pour cet adultère du fou et du sérieux, il m'est familier » (246). Enfin l'on avait foi dans les ouvrages écrits pour illustrer la doctrine nouvelle. En face d'eux, Musset garde tout son sang-froid. « De nobles essais ont été faits; plus d'un restera comme monument. Qu'importe le reste? La sévère et impartiale critique est celle du temps ». Toutes ces réserves et la désinvolture du ton sur lequel il les formule (247), prouvent que le jugement, chez lui, reprend ses droits sur le parti pris. Écoutons-le parler des préfaces : « Une préface est presque toujours, sinon une histoire ou une théorie, une espèce de salutation théâtrale où l'auteur, comme nouveau venu, rend hommage à ses devanciers, cite des noms, la plupart anciens, pareil à un provincial qui, en entrant au bal, s'incline à droite et à gauche, cherchant un visage ami... Me pardonnera-t-on d'imiter le comte d'Essex qui arriva dans le conseil de la reine crotté et éperonné? » (248). Donc Musset se refuse à invoquer aucun patronage. Les écrivains qu'il salue, il ne leur doit rien, ou presque, dans le présent volume... (249). Par contre, les noms que l'on attendait : Byron, les camarades du Cénacle sont oubliés. Ingratitude? Non, il dit ce qu'il pense. Or, en janvier 1830, les divergences se précisent entre les théories de l'Ecole et ce qu'il pense. Paul de Musset en apporte la preuve (250). Une fois son premier ouvrage achevé, Alfred, autorisé par son père, convoqua chez lui quelques privilégiés. C'était le 24 décembre 1829. Le jeune poète lut alors ses *Contes* devant un auditoire qu'il avait lui-même trié : Boulanger, Victor Pavie, de la Rosière, les deux frères Deschamps, Ulric Guttinguer, enfin, surtout Mérimée et Alfred de Vigny. Choix révélateur, qui exclut Victor Hugo. Notons qu'il s'agit

(246) Sans doute pense-t-il à Shakespeare; mais il se garde de préciser.

(247) Lui-même, à propos de cette préface, a écrit à son oncle Desherbiers (en janvier 1830) : « Ma préface est impertinente; cela était nécessaire pour l'effet; mais elle n'attaque personne, et il est très facile de lui prêter différents sens. » Pareille proposition ne trahit point un grand zèle de partisan.

(248) Il y a là une affectation d'impertinence que certains critiques relevèrent dès le moment même. Cf. notamment le *Figaro* (4 février) et le *Lutin* (19 février).

(249) Il s'agit, en effet, de Molière et du Dante, de Shakespeare et de Richardson.

(250) Cf. *Biographie* (p. 94).

pour Musset de s'assurer que ses pairs lui reconnaissent le talent qu'il croit avoir (251). Nous sommes forcés d'admettre qu'il tient plus à l'avis de Guttinguer qu'à celui du maître; et voilà qui sent d'une lieue son hérétique. Il est donc bien vrai qu'au moment où le poète composait les *Contes d'Espagne*, une évolution se dessinait en lui, qui commençait à l'entraîner loin des dogmes de l'Ecole.

*
* *

Œuvre étrange, où se juxtaposent des tendances contradictoires. D'un côté, la couleur locale recherchée de parti pris; de l'autre, une froideur rare en face de la nature. Le torrent de la passion qui déferle, sans pouvoir la submerger, sur la désinvolture du dandy; une conception de la vie et de l'amour, un dédain de la morale, une haine de la médiocrité bourgeoise qui suffiraient à révéler l'influence de Byron; puis aussitôt, un culte exclusif de l'homme qui révèle la parenté avec les maîtres classiques; des crises de lyrisme à chaque pas, mais un lyrisme traversé d'espoir même lorsque l'angoisse l'étreint, ennemi résolu de la mélancolie. Bref, tout un romantisme d'avant-garde qui multiplie contre le mètre, contre le rythme, contre la strophe, contre la syntaxe, des audaces parfois indéfendables, qui sème le drame d'incidents sanglants (252); une sorte de déchaînement qui stupéfiait ses anciens professeurs chez un écolier jadis « si rangé, si soigneux, si sensible aux élégances étudiées de la forme latine » (253). Sans doute. Mais tournons le feuillet : voici que le jugement manifeste sa clairvoyance; l'ironie éclabousse maintenant le Cénacle et ses plus chères croyances. Un livre « déraisonnable, plein d'exagérations et de contrastes », ainsi s'exprime M^{me} Arvède Barine (254). La formule nous paraît sévère. Que les *Contes d'Espagne* se soucient peu de la raison, soit. Mais l'impression qu'ils laissent n'est point de disparate. Un même courant de jeunesse roule ces tendances opposées. Jeunesse aux aspects changeants, je le veux bien, byronienne, ardente, impertinente, désinvoltée, sentimentale; au fond toujours semblable à elle-même. Si le romantisme de Musset dépasse les audaces de ses amis, si à d'autres moments il n'hésite pas à affirmer son indépendance, dans les deux cas, c'est fougue de jeune homme. « Mes premiers vers sont d'un enfant », proclamait

(251) Et d'entendre leur verdict sur sa première œuvre véritable.

(252) « ...Rodomontades... imbroglios absurdes », disait André Theuriot. (*Alfred de Musset : ses Poésies*.)

(253) Cf. Latour, *Alfred de Musset*. (*Le Correspondant*, mai 1859.)

(254) Cf. M^{me} Arvède Barine : *Alfred de Musset* (chap. III).

Musset lui-même en 1840 (255) : « il n'est pas de livre qui ait peint avec plus de fougueuse franchise ce moment de fermentation à la fois généreuse et impure, où la nature impatiente de se montrer, agite l'être tout entier du jeune homme » (256). Et l'on songe, pour commenter ce jugement de Montégut, à la phrase de Pontmartin (257) : « De scrupule ou de morale, point; de croyances, aucune; de tentative pour sauver les apparences, pas la moindre; la poésie, le caprice, l'amour, la fantaisie, le printemps, la jeunesse s'ébattant librement sur un gazon toujours vert et se servant les uns aux autres de passeport et d'excuse ». Donc œuvre cohérente en dépit de sa complexité, et œuvre riche de confidences. Elle nous livre le secret du poète à vingt ans. Elle nous montre, en Musset, le tempérament que les *Lettres à l'Ami* permettaient de deviner : tendu de curiosité vers la vie, sans cesse envahi d'espérances, excessif enfin. A chaque nouveauté qui l'attire, il se donne d'une adhésion totale; puis, peu à peu, il entrevoit les défauts parmi les qualités; alors il se ressaisit. N'est-ce pas l'histoire de son passage au Cénacle? Précisément, cette histoire, les *Contes d'Espagne* la retracent. Ils révèlent d'abord l'influence profonde de l'Ecole : les idées qu'ils soutiennent, les sentiments qu'ils exaltent, les libertés auxquelles ils se complaisent leur impriment la marque du Cénacle. On ne se trompe donc pas, chez Antony Deschamps, quand on salue dans ce petit volume l'apparition d'un nouveau poète de la Chapelle. Peut-être retarde-t-on un peu, voilà tout. Car le premier ouvrage de Musset annonce aussi un lendemain plus indépendant. Dans le même recueil qui nous le montrait tout d'abord comme un disciple plein de docilité, nous percevons, aux dernières pages, une série de réserves. L'esprit d'indépendance qui l'avait rangé d'emblée sous la bannière romantique, l'attire à l'écart : c'est l'heure de *Mardoche*. Zola ne s'égare donc pas complètement en écrivant (258) : « Le Cénacle romantique s'aperçut qu'un grand poète dissident avait grandi dans son sein ». Il anticipe seulement un peu. Et voilà qui achève de situer les *Contes d'Espagne*. Publiés entre une adhésion de deux années, et une crise intellectuelle qui, elle aussi, durera deux ans, ils apparaissent comme une aubade sur un air du Cénacle, la plus joyeuse et la plus impertinente; mais où, vers la fin, des notes nouvelles chantent étrangement l'indépendance.

(255) Dans le *Sonnet au Lecteur*, écrit pour introduire les *Premières Poésies*, où figuraient les anciens *Contes d'Espagne*.

(256) Ainsi s'exprime Emile Montégut. (*Nos Morts contemporains*, article sur Alfred de Musset, 1883.)

(257) Cf. *Nouvelles Causeries littéraires*. (Article sur les *Nouveaux Contes*, d'Alfred de Musset, 1859.)

(258) *Documents littéraires* (1881).

DEUXIEME PARTIE

La Rupture avec le Cénacle



CHAPITRE IV

Le Scandale des Contes d'Espagne et les premières inquiétudes intellectuelles

Ainsi, les *Contes d'Espagne* ont valu à Musset le succès qu'il escomptait; si l'indignation des néo-classiques s'est déchaînée contre son livre, les applaudissements du Cénacle l'en ont dédommagé. Il n'espérait pas davantage. Mais ce succès va contribuer à le séparer de ses amis, parce qu'il suppose un double malentendu. Quand Vigny et Mérimée le félicitent chez son père après la lecture de *Mardoche* (1), quand les bravos crépitent, saluant *Don Paez*, chez Antony Deschamps, félicitations et vivats se font d'autant plus vibrants que, dans la pensée des auditeurs, ils s'adressent à un débutant. Mais Alfred, lui, qu'y puise-t-il? Une confiance accrue dans son talent, la volonté de poursuivre sa route en se fiant à ses forces. Les hommes du Cénacle, en croyant l'inciter à marcher dans leurs rangs (2), le poussaient ainsi à s'écarter d'eux plus résolument. Dès lors, avec une nature comme la sienne, incapable de ne pas dire ce qu'elle sent, et avide de bien élucider ce qu'elle pense, le malentendu ne pouvait aller que s'aggravant. La crise éclata, dès 1830, au lendemain des *Contes d'Espagne*, disons mieux, à leur propos. Le seul fait de les lire imprimés, l'amena, en effet, à démêler en eux ce qu'il discernait difficilement en lui-même : ce mélange d'éléments contradictoires, les uns (3) dominant les autres, les autres prenant sans cesse plus de relief. Son livre lui fut ainsi un miroir dans lequel il put se juger. Il trouva, d'ailleurs, pour mener à bien son introspection, des alliés inconscients : les critiques. Par sa préface désinvolte, il les avait presque sommés de se

(1) « A la soirée du 24 décembre 1829, *Mardoche*, dit le biographe, obtint les honneurs de la soirée » (p. 94).

(2) En fait, si le Cénacle a fait bon accueil aux *Contes d'Espagne*, — ce que l'on ne saurait nier, — c'est parce qu'il y retrouvait ses propres goûts. Il est donc bien vrai de dire que ses applaudissements étaient un encouragement pour Musset à persévérer dans sa première manière.

(3) J'entends : les éléments romantiques, aussi bien ceux qui lui viennent de son propre tempérament que ceux qui lui viennent du Cénacle.

prononcer. Ils répondirent aussitôt à ses appels; ils retournèrent le volume sous toutes ses faces; derrière lui, ils examinèrent le « cas Musset ». Leurs articles se complétaient; et la vérité se dégagea. Les ironies des *Marrons* et de *Mardoche* n'étaient encore que de ces gestes engourdis, qui annoncent un prochain réveil, mais qui restent inconscients; les critiques aidèrent à s'éveiller complètement cette intelligence, déjà traversée de frissons et d'inquiétudes. Dès lors, une fois redressée, elle était trop amie de l'harmonie, de la logique pour suspendre ses investigations avant d'avoir trouvé un équilibre; et nous allons assister à un effort patient de Musset pour faire leur part à toutes les tendances qu'il porte en lui. Travail de longue haleine : la crise dura deux ans. Tant de persévérance étonnera peut-être ceux qui se rappellent l'adhésion immédiate de Musset au romantisme. Mais il ne s'agit plus aujourd'hui d'accepter d'enthousiasme une doctrine toute faite; c'est le jugement qui mène l'enquête, et ses démarches sont forcément plus lentes; en outre, il se heurte à une foule d'idées et de sentiments renforcés par le Cénacle, et dont il faut tenir compte. Etablir l'ordre dans ce bouillonnement, voilà le but, et qui exige du temps. Enfin, à mesure que Musset voit plus clair, la nécessité s'impose à lui de découvrir une formule mieux adaptée que celle du Cénacle à son propre tempérament. Comment s'étonner, si pareil effort se prolonge pendant deux ans? Donc une crise intellectuelle s'ouvre ici qui eut sur la vie du poète une influence considérable (4). Lorsqu'elle éclate, il est encore imbu de romantisme, soutenu par les sympathies de tout un groupe qui compte sur lui et sur lequel il peut compter. La crise passée, il se trouvera indépendant de toute secte, mais isolé, aussi loin de ses camarades d'hier que de ses adversaires de toujours. Si, dans l'avenir, la critique fait autour de lui la conspiration du silence, il le doit à l'attitude adoptée par lui pendant ces deux années de réflexions. C'est dire avec quel intérêt nous devons suivre le développement de cette crise : d'abord son déclenchement, à l'occasion des *Contes d'Espagne*; puis, son élargissement; enfin, la série des recherches entreprises par le poète de 1830 à 1832, des *Contes d'Espagne* jusqu'au *Spectacle dans un Fauteuil*.

(4) Une crise que l'on n'a point assez étudiée — il faut le dire. Avant les critiques ont analysé avec soin l'aventure de Venise, autant le plus souvent, ils se sont désintéressés des recherches du poète entre 1830 et 1832. Sans doute parce que la crise de passion éclate en cris, tandis que l'autre, uniquement intellectuelle, se poursuit dans la réflexion et le silence.

LES RÉFLEXIONS DU MANS.

La logique du caractère de Musset voulait qu'une réaction suivît la ferveur qui l'avait jeté au Cénacle; son besoin d'indépendance ne pouvait s'accommoder longtemps de préceptes, son esprit critique ne pouvait s'aveugler longtemps; son sens du ridicule (5) ne pouvait lui permettre de voir longtemps, sans sourire, ses amis se prendre toujours au sérieux; enfin, son bon sens devait réagir un jour contre ses propres exagérations, contre celles de son milieu, ensuite (6). Néanmoins, l'adhésion du poète au Cénacle était encore si complète dans les premiers mois de 1829, qu'on serait surpris de le voir se ressaisir dès 1830, si l'on ne savait que certains employèrent toute leur influence à lui ouvrir les yeux au moment où son premier ouvrage s'imprimait.

La première critique dressée contre le romantisme des *Contes d'Espagne*, fut, en effet, formulée au Mans, dès septembre 1829 (7), par l'oncle Stephen Desherbiers que Musset écoutait volontiers. C'était le frère de sa mère. Tout enfant, il l'avait connu, lorsque ses parents et ses grands-parents Guyot-Desherbiers habitaient presque porte à porte (8). Depuis, ils s'étaient un peu perdus de vue (9); mais sans que l'affection diminuât. Dans la Préfecture du Mans (10), Stephen Desherbiers se fait une joie d'héberger le plus souvent possible son neveu. Et Alfred, aller au Mans lui est une fête. Lorsqu'au mois d'août 1829, il se décide à demander un congé à M. Febvrel et à fuir Paris, il frappe tout de suite à la porte de l'oncle Stephen. Qu'il eût sonné à la grille du marquis de Musset, elle ne fût pas restée close. Qui sait si les arbres de Cogniers ne lui eussent pas inspiré des dizains moins insolents que ceux de *Mardoche*? « Le nez de Cléopâtre », disait Pascal. N'importe; c'est au Mans que

(5) Les *Lettres à l'Ami* attestaient chez lui ce sens du ridicule; les tirades les plus enthousiastes ne s'interrompaient-elles pas, dans un sourire, dès qu'elles entraînaient trop loin l'adolescent?

(6) En effet, les premières critiques sévères formulées par Musset contre une œuvre de l'Ecole, c'est contre ses *Contes d'Espagne* qu'il les a décochées. (Cf. sa lettre de janvier 1830, à l'oncle Desherbiers.)

(7) Au moment où Musset écrivait *Mardoche*.

(8) Ces deux maisons étaient situées rue des Noyers. Ce sont aujourd'hui le 57 et le 61 du boulevard Saint-Germain. Victor de Musset habitait au 57, maison natale d'Alfred.

(9) L'oncle était entré dans l'administration préfectorale et avait été, notamment, sous-préfet à Fougères, où ses neveux allèrent le voir en 1819.

(10) Où, en 1829 comme en 1827, il occupait les fonctions de secrétaire général.

Musset veut se réfugier (11). L'affaire se conclut en hâte; M. le Secrétaire général y mit autant d'empressement que son neveu. Le futur poète arriva donc, à la fin d'août. Dans sa valise, il apporte des manuscrits que ses amis ont applaudis (12); son éditeur n'attend qu'un signe pour l'imprimer, lorsque l'inspiration lui aura dicté ses 500 vers; cette inspiration, il la sait toute proche; il a la conviction que l'hospitalité qui lui est offerte lui facilitera la tâche : une ville qu'il aime, de vastes pièces silencieuses, l'hôte le mieux disposé. Que pourrait-il désirer de plus? Et, de fait, on s'ingénie à l'aider; aux repas, on fait rouler l'entretien sur les vers qu'il a composés, sur ses amis nouveaux; car le mouvement littéraire ne laisse pas l'oncle Stephen indifférent (13). De n'importe qui ces attentions rempliraient Alfred de joie; mais de son hôte, plus que de personne. Tant d'affinités les unissent l'un à l'autre. Les liens du sang, d'abord. A eux seuls, pourtant, ils n'expliqueraient rien. Le marquis de Musset est aussi un parent plein d'attentions; Alfred ne parle de lui que pour se gausser. La chanoinesse de Musset lui est aussi proche (14) que l'oncle Stephen; et pourtant on chercherait en vain un souvenir d'elle dans l'œuvre de notre poète. Quoi d'étonnant? Ils n'avaient pas un trait commun. Elle ne traversa qu'à deux reprises la vie d'Alfred. En 1822, Victor de Musset avait amené ses deux fils à leur tante (15). La dame habitait à Vendôme, au fond du faubourg de Saint-Bienheure, un hôtel fermé aux indiscretions des voisins, comme aux rayons du soleil, qui font passer trop vite rideaux et tentures. Les contrevents ne s'ouvraient jamais complètement. Franchissait-on le seuil, on était saisi aux narines par une odeur de « salpêtre » et de « moisissure » (16); dans la pénombre, on apercevait la maîtresse du logis, une Eugénie Grandet qui n'aurait pas l'excuse de la tyrannie paternelle. Elle avait vécu autrefois presque comme tout le monde, avait reçu à Saint-Cyr une éducation en rapport avec son rang, auquel elle tenait par-dessus tout; même elle s'était mariée,

(11) Choix à noter. Sans doute, la plupart de ses amis du Cénacle auraient-ils préféré la solitude de Cogniers. Musset, non. Une demi-retraite lui suffit.

(12) Notamment *Don Paez*, lu chez Antony Deschamps. (Cf. les *Souvenirs*, de Dumas.)

(13) Musset lui écrira : « Je n'ai qu'un regret, c'est de ne t'avoir pas auprès de moi pour me servir de guide. » Il n'aurait point parlé ainsi à un profane.

(14) Exactement au même degré, puisqu'elle était la sœur de Victor de Musset.

(15) Visite racontée par Paul de Musset. (*Biographie*, p. 61.)

(16) Ce sont les termes mêmes du biographe.

dans les conditions les plus bizarres (17); séparée de son mari, elle s'était rengorgée dans son canonicat; elle n'aimait guère que ses trois petits chiens; égoïste et avare, il ne lui plaisait pas qu'on vînt la déranger dans ses habitudes, encore moins s'asseoir à sa table. Elle le fit voir à son frère et à ses neveux (18). Avec cela, elle entendait dire son mot sur tout ce qui intéressait la famille, et ce mot était toujours désagréable. Quand Victor de Musset se mit à écrire, elle le tança vertement (19); en pareille matière, elle n'admettait pas la discussion, et tenait en profond mépris les hommes de lettres. Aussi, lorsqu'en 1830, Alfred eut publié ses *Contes d'Espagne*, expédia-t-elle au poète l'assurance qu'elle le déshéritait. Ce fut, dans la vie de Musset, sa dernière apparition. En vérité, si l'on excepte son père, il n'y a pas un seul Musset vers qui Alfred se soit senti vraiment attiré. Si fier qu'il soit de sa noblesse, des parentés et des alliances qui lui viennent du côté paternel (20), de son blason et de ses armes, il est, en effet, beaucoup moins Musset que Guyot-Desherbiers. Cette vérité, les intéressés (21) ont dû en être frappés les premiers; souvent, un geste de l'enfant, un trait lancé durent amener sur les lèvres des Desherbiers cette réflexion : « Il est bien de notre sang ». On sait combien pareille constatation prédispose un grand-père, un oncle à la sympathie; tout ce qu'elle sous-entend d'impressions partagées; enfin, ce qu'elle signifie de ressemblances : une commune hérédité, des façons de sentir identiques, la même tournure d'esprit. Voilà ce qui unissait l'oncle Stephen et son neveu. Et puis aussi, une même

(17) Elle avait épousé un nommé Rodrigue, collègue de Victor de Musset, comme chanoine à la Cathédrale de La Rochelle, libéré de la vie religieuse avec lui par la Révolution, revenu avec lui à Vendôme. (Cf. Dumoulin : *Les ancêtres de Musset*.)

(18) « La maîtresse du logis nous reçut avec aigreur », dit le biographe (p. 61). « Le déjeuner, qui se fit longtemps attendre, était si exigü que la bonne dame en eut honte; elle y voulut ajouter une grappe de raisin cueillie sur la treille, et qui se trouva être du verjus. »

(19) Sans doute fut-elle de ceux qui obtinrent qu'il ne signât pas de son nom entier les ouvrages qu'il livrait au public : ses *Etudes sur Rousseau*, son *Anglais cosmopolite*, sa *Cabane mystérieuse...* (Ici encore, cf. l'ouvrage très documenté de M. Dumoulin.)

(20) Pour n'être pas de grande noblesse, les Musset n'en avaient pas moins d'assez anciennes origines. M. Dumoulin a pu remonter le long de l'arbre généalogique jusqu'à Simon Musset, non encore ennobli, « licencié ès lois, conseiller de Monseigneur le Duc d'Orléans » en 1461. Ils s'étaient alliés à la famille de Jeanne d'Arc par les « du Lys », — croyaient-ils, — et, de façon plus sûre, aux Salviati (Guillaume de Musset ayant épousé, en 1580, Cassandre de Peigné, fille de la Cassandre Salviati, chantée par Ronsard), aux du Bellay (par le mariage de Charles-Antoine de Musset, en 1707). Nous nous bornons à citer ici les alliances littéraires, si l'on peut dire.

(21) Je veux dire les Guyot-Desherbiers.

influence subie par tous deux; celle de Claude Antoine Guyot-Desherbiers (22), le père de Stephen, le grand-père d'Alfred. L'action qu'il exerçait venait de sa bonté, du charme de sa conversation. En les faisant sauter sur ses genoux l'un après l'autre, il leur avait raconté les mêmes anecdotes; toujours prêt à satisfaire les curiosités de la jeunesse, il se laissait feuilleter par elle. Si l'on voulait frissonner, il racontait son existence sous la tourmente révolutionnaire, son enthousiasme des premières heures, en bourgeois frotté de noblesse (23); puis les moments douloureux où les responsabilités pesaient sur ses épaules de magistrat (24). Et le jeune auditeur se rappelait ce dont le conteur ne parlait pas : comment il avait résolu ce problème d'être juge révolutionnaire (25) et d'épargner le plus de têtes possible. Alfred comme son oncle savait qu'il avait arraché à la mort tout un lot de belles compromises : la comtesse de Janson, M^{mes} de Montpezat, de Rochegude, de Foucauld (26). Il préférait aider les femmes; mais il n'hésitait pas à servir des amis en danger : il avait caché dans son appartement, le baron de Batz, disait-on; en tout cas, au temps où le poète Roucher était interné à Sainte-Pélagie, en 1793 (27), il avait répondu de lui, et toute une journée l'avait remplacé dans sa cellule. D'autres jours, il égarait ses récits sur la politique du Directoire et du Consulat, qu'il avait suivie activement (28); ou il remontait vers le temps de sa jeunesse. Et l'auditeur s'instruisait, rien qu'à l'entendre parler de ses amis du vieux temps. Quels amis! l'abbé Morellet, Carmontelle, Marmontel, Florian, Sedaine, Chamfort qu'il avait bien connus; Piccini, Greuze, Houdon, Voltaire rencontrés

(22) Sur ce grand-père maternel du poète, cf. les ouvrages de M. Teissier : *Musset. Documents généalogiques*; et Solente : *Le grand-père maternel d'Alfred de Musset*.

(23) Les Guyot-Desherbiers avaient contracté alliance avec les Ségur, les Beaufort, les Miromesnil.

(24) Après avoir fait ses études de droit à Paris, Claude-Antoine Guyot-Desherbiers, d'abord avocat, s'était orienté vers la magistrature; depuis 1782, il était membre du Parlement. Il avait alors trente-sept ans, étant né le 20 mai 1745.

(25) Une fois la Révolution commencée, il avait été nommé, en 1790, juge au tribunal du deuxième arrondissement, avant d'être promu, peu après, chef de division à la Justice.

(26) A ce sujet, cf. l'ouvrage de M. Solente, qui ajoute encore, aux noms que nous venons de citer, celui de M^{me} de Rougeville. L'amitié personnelle de Fouché aidait sans doute M. Guyot dans sa tâche.

(27) Roucher était à la fois l'ami et le voisin de M. Desherbiers. Ils habitaient la même maison. Aussi, lorsque le poète, peu avant d'être guillotiné, eut besoin de sortir quelques heures de prison pour régler ses affaires, son ami lui servit-il de caution.

(28) Ayant été député de la Seine à l'Assemblée des Cinq Cents et membre du Corps législatif après le Coup d'Etat de Brumaire.

parfois (29); André Chénier, entrevu. Derrière ces noms illustres, un siècle s'évoquait; un siècle avec lequel l'oncle Stephen, puis son neveu, s'étaient ainsi familiarisés. Car le bonhomme Desherbiers se souvenait de ses légers essais littéraires, de ses poèmes, de ses satires (30), et leur verve lui revenait. De la sorte, jouissant de la vie comme du plus attrayant spectacle, et la racontant aux autres comme la plus merveilleuse aventure, mêlant le chimérique et le réel sans très bien les séparer; épris d'idéal et curieux de littérature, ayant une jolie plume dont il jouait par délassement, apercevant le côté comique des choses ou des gens, comme d'autres en voient la face sombre; très distrait (31) et plein de bon sens, frondeur de tempérament (32), mais par goût ami de l'ordre et aristocrate, il imposa, à son fils d'abord, à son petit-fils ensuite, une tournure d'esprit analogue; aussi aisément qu'il fit d'eux des joueurs d'échecs passionnés, il éveilla en eux la curiosité artistique, le culte des choses littéraires; surtout, il les plongea en pleine atmosphère du XVIII^e siècle, et leur donna l'instinct de la mesure, le sens du ridicule, l'habitude de l'ironie. Supprimez de la jeunesse d'Alfred ce grand-père qu'on oublie trop, Rousseau seul y préside (33), et le Cénacle après lui. Que pèserait, en face, l'instruction du lycée? Mais le vieillard la renforce; il apporte, en le tempérant d'indulgence, le rire de Voltaire. Ne peut-on pas dire que Musset lui doit, en grande partie, son originalité? Quoi qu'il en soit, cette influence subie en commun, le souvenir du grand-père, mort récemment (34), créaient entre l'oncle et le neveu une étroite intimité. D'autres souvenirs aussi. N'est-ce pas au Mans, qu'Alfred a ébauché ses premières aventures d'amour? Ses fonctions (35) n'absorbaient pas Stephen

(29) C'est par l'intermédiaire de Roucher que M. Guyot-Desherbiers connut la plupart de ces grands hommes. Le poète avait entraîné son ami dans la « Loge des Neuf Sœurs », où se retrouvaient notamment, avec Voltaire, Florian, Chamfort, Greuze, Houdon et Piccini.

(30) Il avait débuté dans les lettres par des satires : *Les Chancelières*, dirigées contre Maupeou (1771); plus tard, il avait écrit : le poème des *Chats*, héroïco-didactique (1796); le poème des *Heures* (1798); une tragédie : *Ottokar*; une comédie : *l'Etat restitué* (1808). Après quoi, il s'était tourné vers les mémoires historiques en éditant les *Lettres de Ninon de Lenclos au marquis de Sévigné*, puis les *Mémoires du comte de Bonneval*.

(31) Cf. le témoignage de M. Solente. La finesse et la distraction sont les deux traits qui le frappent le plus chez Guyot-Desherbiers.

(32) C'est là, par contre, le trait qui retient d'abord, chez Guyot-Desherbiers, l'attention de M. Dumoulin. (*Les ancêtres de Musset*.)

(33) Rousseau, cher à Victor de Musset, et étudié par lui avant tant de zèle.

(34) Claude-Antoine Guyot-Desherbiers était mort en 1828, quelques mois après sa femme, à la Préfecture du Mans, chez son fils.

(35) De secrétaire général de la Préfecture.

Desherbiers au point qu'il ne sût rien de ces idylles; il dut, parfois, plaisanter l'amoureux. D'ailleurs, son état de célibataire assurait à l'oncle toute la confiance de son neveu. Pour Alfred, en se mariant, l'homme renonce à la jeunesse. Entre les jeunes et ce déserteur, un fossé se creuse sur l'heure. Que pourrait-il raconter, lui, Musset, à un mari? Dans la vingtième année, il n'a que des amis célibataires, et pourtant c'est à de plus vieux que lui qu'il fait le plus librement ses confidences (36); mais il y met cette condition. Ainsi, au Cénacle, il fréquente Sainte-Beuve, Vigny, Guttinguer (37); l'idée ne l'effleure pas de s'adresser à Victor Hugo. Il s'éloigne d'instinct de ceux qui rangent leur vie; c'est pourquoi, dans sa famille, personne ne lui paraît plus près de lui que l'oncle Stephen, malgré la différence des âges. On peut lui ouvrir son cœur, et on peut encore lui raconter son esprit, car il s'intéresse à la littérature. En dilettante, certes; mais adhésion ou réserve, son avis prend d'autant plus de poids. Avec cela, du bon sens, un détachement averti, de la flamme, de l'ironie. Qui s'étonnerait que les critiques de l'oncle aient ému le neveu? Car il formulait parfois des critiques (38), auxquelles il donnait la forme la plus habile, en homme qui connaît son interlocuteur. Lorsqu'il entreprenait sur un point quelconque (assouplissement excessif du rythme, jugements portés sur certains grands écrivains du passé, un Racine (39), par exemple), de modifier les opinions de son neveu, il faisait appel à l'esprit de lucidité, sans heurter jamais la sensibilité nerveuse, qui, trop violemment démentie, se serait probablement butée. Surtout, il raillait; ironie légère, un reflet du sourire du grand-père Desherbiers (40). Sans tâtonnement, il galvanisait ainsi les forces qui, chez Alfred, pouvaient réagir contre le Cénacle. Les conversations du Mans portèrent vite leur fruit. Le poète a dit, de deux façons, combien elles l'avaient ébranlé. D'abord, au moment même, il a composé son poème de *Mardoche*. Le ton désinvolte qu'il y adopte, les railleries qu'il se

(36) A Sainte-Beuve, à Vigny, à Guttinguer.

(37) Au vrai, Ulric Guttinguer avait été marié autrefois. Mais Musset ne le connaissait pas alors; et, depuis son veuvage, il s'était lancé à nouveau dans la vie des passions avec tant d'ardeur qu'il faisait pour la seconde fois figure de célibataire.

(38) La lettre du poète (janvier 1830) l'établit de façon indiscutable.

(39) Que l'oncle et le neveu aient, à diverses reprises, discuté à propos de Racine, une phrase de Musset l'atteste : « J'ai fait bien d'autres réflexions, mais tu sais qu'elles ne vont pas jusqu'à me faire aimer Racine. » (Lettre de janvier 1830.)

(40) Un appel à ce sens du ridicule qui, un instant submergé par l'enthousiasme, dans l'atmosphère de l'Ecole, n'en subsistait pas moins chez lui.

permet, ne coïncident pas par un simple caprice du hasard, avec les critiques de son oncle. Le grain est semé; la moisson lèvera. Dès janvier 1830, Alfred a déjà réfléchi; il le reconnaît, dans une lettre qui accompagnait, auprès de Stephen Desherbiers, l'envoi du volume. Il faut la lire attentivement :

Je t'envoie, mon cher oncle, ces poèmes dont tu as entendu une partie (41). Lire et entendre sont deux comme tu sais; mais tu ne seras pas pour eux plus sévère que moi, et je te demande toute la franchise possible.

Je te demande grâce pour des phrases contournées; je m'en crois revenu. Tu verras des rimes faibles; j'ai eu un but en les faisant (42) et sais à quoi m'en tenir sur leur compte; mais il était important de se distinguer de cette école rimeuse (43), qui a voulu reconstruire et ne s'est adressée qu'à la forme, croyant rebâtir en replâtrant.

Ma préface est impertinente; elle était nécessaire pour l'effet; mais elle n'attaque personne, et il est très facile de lui prêter différents sens.

Quant aux rythmes (*sic*) brisés des vers, je pense là-dessus qu'ils ne nuisent pas dans ce que l'on peut appeler le récitatif, c'est-à-dire la transition (44) des sentiments ou des actions. Je crois qu'ils doivent être rares dans le reste. Cependant Racine en faisait usage.

Je te demanderai de t'attacher plus aux compositions qu'aux détails; car je suis loin d'avoir une manière arrêtée. J'en changerai probablement plusieurs fois encore.

J'ai retranché du dernier poème (45) plusieurs choses un peu trop matérialistes (46) et y ai laissé dominer le dandysme qui est moins dangereux. Je cherche à éviter les ennemis, et n'y réussirai très probablement pas; mais je crois que, jusqu'à présent, mon père, qui lit les journaux très exactement, a plus peur que moi. La critique juste donne de l'élan et de l'ardeur, la critique injuste n'est jamais à craindre. En tout cas, j'ai résolu d'aller en avant, et de ne pas répondre un seul mot.

Tout cela d'abord est assez amusant; je ne peux pas m'empêcher de rire toutes les fois que je me rencontre étalé.

J'attends tes avis. Mes amis (47) m'ont fait des éloges que j'ai mis dans ma poche de derrière. C'est à quatre ou cinq conver-

(41) L'oncle Stephen avait certainement entendu *Mardoche* — composé chez lui — peut-être aussi certains des *Contes* antérieurs.

(42) Voilà qui confirme nettement ce que nous avons remarqué : la volonté de Musset de rompre en visière au dogme de la rime riche.

(43) Il s'agit évidemment du Cénacle, et la sévérité des termes employés par Musset n'en a que plus d'intérêt.

(44) Sans doute, Musset veut-il parler des passages qui ne sont ni effusions de lyrisme, ni scènes dramatiques; ainsi les descriptions. Mais l'expression, il faut le reconnaître, reste assez difficile à définir.

(45) *Mardoche*.

(46) Ce sont les strophes 22 à 40.

(47) Entendez : les hommes du Cénacle.

sations avec toi que je dois d'avoir réformé mes opinions sur des points très importants (48); et depuis j'ai fait bien d'autres réflexions. Mais tu sais qu'elles ne vont pas (49) jusqu'à me faire aimer Racine.

Adieu donc, mon bon oncle. Aime-moi toujours et crois que je te le rends du meilleur de mon cœur. Je n'ai qu'un regret, c'est de ne t'avoir pas auprès de moi pour me servir de guide et d'ami.

Janvier 1830.

Ton neveu,
Alfred de MUSSET.

Que dire d'une pareille lettre, quand son auteur l'écrit au temps de son premier succès, et se juge avec tant de sincérité? Rapprocher ces quelques lignes des violences de la presse (50), c'est admirer la sérénité du jeune poète. Aujourd'hui, comme en 1827, comme plus tard, il y a deux Musset; l'un qui s'abandonne à tous ses enthousiasmes (51), l'autre qui prend son plaisir à observer, à se juger lui-même. Ce que nous venons de lire ici, c'est à la fois le réquisitoire et le plaidoyer prononcés par le second au sujet du premier. De ce réquisitoire, dressé contre les folies du passé, de ce plaidoyer qui réclame pour elles les circonstances atténuantes, nous retiendrons trois points. D'abord Musset s'écarte de ses anciens amis. Ce qui, jadis, n'apparaissait que comme des boutades sans conséquences (52), puis comme des ironies éparses mais voulues (53), prend les allures d'un schisme. Alfred commence à rompre avec la conception que l'Ecole se fait de la poésie; il accuse le Cénacle d'avoir sacrifié peu à peu les problèmes de l'inspiration à des recherches de forme, et d'avoir réduit sa poétique révolutionnaire à des innovations de technique, j'allais dire de gymnastique (54). Il revendique pour l'écrivain, le droit de s'attacher à la forme moins qu'à l'idée ou au sentiment. Et il sent si bien l'importance de ce désaccord, qu'il emploie tout de suite des expressions vives (55). En second lieu, cette

(48) Voilà qui établit l'action exercée par Stephen Desherbiers sur l'esprit, les goûts, la poétique de son neveu, à la fin de 1829.

(49) Le texte donné ici par Paul de Musset (*Œuvres posthumes*) porte « pas encore »; dans le manuscrit, on lit simplement « pas ». La nuance a bien son importance; et ici le texte original s'impose.

(50) Dont nous citons plus loin des extraits significatifs.

(51) De celui-là, le Cénacle s'est emparé.

(52) Dans les *Marrons du Feu* ou dans la *Ballade à la Lune*.

(53) Dans *Mardoche*.

(54) Il ne paraît pas possible de donner un autre sens à ces mots : « Cette école rimeuse, qui a voulu reconstruire et ne s'est adressée qu'à la forme, croyant rebâtir en replâtrant. »

(55) Qu'il réservait jadis, dans ses premiers *Contes d'Espagne*, aux représentants de l'autorité, de la tradition ou des règles.

évolution de Musset est si sincère, l'équilibre qu'elle établit en lui diffère tellement de son ancienne attitude que, malgré lui, il les reporte dans le passé. Les audaces des *Contes d'Espagne*, il les présente comme une sorte de déguisement calculé. Que les impertinences de sa préface soient une manœuvre (56), admettons-le; qu'il y ait un soupçon d'ironie dans les *Marrons du Feu*, la *Ballade à la Lune*, passe encore. Mais il est faux que le Musset raisonneur ait permis, par prévoyance, les acrobaties du Musset écervelé, afin d'attirer, sur le nom qu'ils défendent en commun, l'attention du public. Il suffit, pour le savoir, de relire son œuvre poétique (57). Quelle comédie joue-t-il donc? Aucune; il s'exagère, de fort bonne foi, la valeur de ses ironies passagères; et il retient surtout, de son passé, ce qui annonce le présent. Je ne sais rien qui prouve mieux ce qui sépare sa pensée en 1830 de ce qu'elle était au début de 1829. Enfin, — troisième constatation —, cette évolution, c'est l'influence de son oncle Desherbiers qui l'a déterminée. Ainsi cette vérité s'établit : la crise qui devait amener la rupture de Musset avec l'Ecole, s'est ouverte à propos des *Contes d'Espagne*, à la voix de l'oncle Stephen. De tous les critiques qui jugèrent cet ouvrage de début, nul n'eut plus d'action sur le poète. Il leur a préparé le terrain, et il a disposé Musset à les écouter.

LES AVERTISSEMENTS DE LA CRITIQUE.

D'ailleurs, Musset, par tempérament, était porté à faire son profit des avis de la critique. Il a beau protester que son père suit les articles de la presse « plus exactement que lui »; il les attend avec impatience. Ne reconnaît-il pas que, dans sa Préface, il avait tâché de ménager tout le monde? Que ses insolences étaient là « pour l'effet », c'est-à-dire pour piquer et pour retenir l'attention? et surtout l'attention des critiques? (58) Sans nul doute, certains comptes rendus lui semblèrent lents à venir, celui du *Journal des Débats*, notamment (59); et il les lut avec passion. Chose naturelle. Il s'agit de son premier ouvrage, et son existence est en

(56) C'est là ce qui ressort de cette phrase : « Ma préface est impertinente; cela était nécessaire pour l'effet; mais elle n'attaque personne... »

(57) Aussi bien celle de demain (*Namouna, Rolla*) que celle d'hier (*Don Paez ou Portia*).

(58) Et il s'agit là des « impertinences » de sa préface. Or, il ne peut pas ignorer que ce sont d'abord les critiques qui lisent attentivement les préfaces.

(59) Qui parut le 8 avril 1830, plus de trois mois après l'apparition des *Contes d'Espagne*.

jeu. Qu'il enregistre un échec, il lui faudra retourner à son bureau et reprendre ses manches de lustrine; au contraire, si ses *Contes* reçoivent un accueil favorable, la vie qu'il rêvait s'ouvre devant lui. Enfin, l'attitude négligente dont il se pare ne correspond pas à sa nature; elle suppose, en effet, un caractère que rien n'influence, ou encore la confiance en soi la plus complète. Rien de pareil chez Alfred. Sa modestie littéraire ne fait pas question (60); autant sa vanité s'avère chatouilleuse à d'autres égards, autant il se montre conciliant lorsque son œuvre ou son génie sont en cause (61). Cette modestie le portera toute sa vie à tenir compte des avis qu'on lui donne (62); mais plus que jamais sans doute, en 1830, au moment où il cherche sa voie. Aucun de ses livres, en effet, ne lui laissera une impression aussi flottante que ses *Contes d'Espagne*. Il en sent les qualités rares et les faiblesses. Enfin, par delà son recueil, il tâche de s'orienter pour l'avenir. Comment ne prêterait-il pas une oreille attentive à ceux qui peuvent lui apporter une opinion nette sur le présent, et un peu de lumière pour demain? Ajoutons que Musset croit à l'utilité de la critique littéraire. Il voit en elle une puissance. Je sais bien qu'il l'accusera parfois d'inintelligence, et parfois d'injustice (63); d'ici un an, à propos de la *Ballade à la Lune*, il lui dira son fait (64); et, plus tard, révolté qu'elle affecte après le *Spectacle*, *Rolla*, les *Nuits*, de le traiter en débutant, il la regardera comme une ennemie. N'importe. Il a toujours tenu compte de ses conseils, même aux heures de sa plus violente acrimonie. Deux exemples : lorsque, après la chute de la *Nuit Vénitienne*, elle se fera unanime pour le détourner de la scène, il se résignera à l'écroulement de son rêve le plus ancien; plus tard, quand il lui paraîtra nécessaire de remanier la *Confession d'un Enfant du Siècle*, il chargera de ce soin Sainte-Beuve, et, ce faisant, c'est au

(60) Tous les témoignages des contemporains s'accordent à le reconnaître.

(61) D'Alton Shée (dans ses *Mémoires*) insiste sur cette modestie du poète qui, dit-il, en deux ans d'intimité, n'a jamais parlé à ses camarades de ses œuvres, et ne leur a jamais lu ses vers.

(62) Ainsi, en 1839, lorsque son frère hasarde quelques réserves à propos de ce *Poète déchu*, auquel Musset travaillait alors, le poète n'hésite pas : il condamne l'ouvrage presque terminé.

(63) Cf. deux sonnets (publiés par M. Jubin dans la *Revue bleue*, 1897) à propos du *Chatterton*, de Vigny : l'un où Musset reproche à « Messieurs du journalisme » de disséquer la pièce sans la comprendre; l'autre, qui vise directement Gustave Planche :

O critique du jour, chère mouche bovine,
Que te voilà pédante au troisième degré!...

(64) Dans les *Secrètes Pensées de Rafaël*, 1831.

critique qu'ils s'adressera, non à l'ami des jours anciens (65). Tant de docilité atteste beaucoup de respect. Et donc, malgré sa désinvolture, Musset, en 1830, lut les comptes rendus de la presse, et en enregistra la leçon, n'en doutons pas.

Mais, dira-t-on, quelle leçon pouvait-il tirer de cette série d'articles qui rendent tous les sons, depuis l'indignation jusqu'à l'extrême indulgence, en passant par l'ironie, la réserve, l'encouragement et l'adhésion? et qui se répartissent à nombre égal (66) entre la sévérité et la sympathie? Erreur. A les lire avec attention, comme Musset dut le faire, un ensemble de vérités se dégageait. Qu'elles l'aient impressionné, c'est l'évidence même; elles confirmaient les conversations du Mans, et le poussaient ainsi dans la voie où il commençait à marcher. En outre, il n'a alors nulle raison de se défier de la critique. Grâce à elle, les *Contes d'Espagne* ont porté : quinze journaux ou revues en ont parlé à leurs lecteurs. Et le ton général de ces critiques le satisfait. Quand nous les lisons, aujourd'hui, nous qui considérons la publication des *Contes d'Espagne* comme un des événements littéraires de l'année (67), l'âpreté des comptes rendus nous choque. Lui, moins. Il a conscience d'avoir laissé, dans son recueil, nombre d'impertinences qui doivent lui aliéner des suffrages; il a lancé son livre dans une atmosphère de bataille, et il sait combien de passion agite encore les adversaires. Les critiques alors étaient des combattants, eux aussi; ils avaient la charge de défendre la vérité, non seulement contre les systèmes, mais contre les œuvres. Dès lors, le souci d'atteindre à l'équité ne les préoccupait pas (68), et les néo-classiques, en déroute, se montraient plus âpres que jamais. Comment Musset n'attendrait-il pas d'eux une intransigeante sévérité? Dans l'œuvre qu'il leur présente, tout défauts et qualités, semble fait pour les irriter (69). Donc, que deux courants de force égale se

(65) Aussi bien, si le poète et Sainte-Beuve avaient, depuis un certain temps, cessé de se voir intimement, la rupture de Musset et de George Sand avait encore détendu leurs relations.

(66) Sur quinze articles de presse que nous avons sous les yeux, huit sont favorables au volume de Musset : ceux du *Globe*, du *Courrier Français*, des *Débats*, du *Figaro*, du *Nouveau Journal de Paris*, de la *Quotidienne*, du *Temps* et du *Lutrin*; sept sont nettement hostiles : ceux de la *Revue de Paris*, de la *Pandore*, du *Corsaire*, du *Courrier des Théâtres*, de la *Gazette de France*, de la *Revue française* et de l'*Universel*.

(67) Année fertile. C'est celle d'*Hernani*, des *Harmonies*, de *Gobseck*.

(68) D'ailleurs, en conscience, toute œuvre où ils reconnaissaient les théories et les goûts de l'ennemi, — la marque de l'hérésie, si l'on préfère, — leur semblait néfaste.

(69) Aussi bien sa verve, sa jeunesse, le mouvement de ses poèmes que ses audaces et ses folies.

dessinent dans la presse, et que l'un d'eux soit favorable, c'est tout le succès qu'il espérait.

Il en écoute d'autant mieux les réserves de la critique. Et le premier enseignement qu'il y trouve, c'est qu'il y a danger, lorsqu'on veut se faire un nom, à se permettre certaines excentricités. En pareil cas, les aristarques se refusent à juger l'œuvre entière autrement que comme une gaminerie; et le public (70) risque de se tromper avec eux. La preuve? Que Musset lise un des comptes rendus hostiles à son livre, depuis celui du *Corsaire* (71) jusqu'à celui de la *Revue de Paris* (72) en passant par la *Pandore* (73), la *Gazette de France* (74), le *Courrier des Théâtres* (75), la *Revue française* (76) et l'*Universel* (77), tous, entrefilets captieux (78) ou articles plus documentés (79), s'entendent pour puiser leurs citations dans les *Marrons du Feu* et dans la *Ballade à la Lune*. Certains y ajoutent bien quelques réflexions sur *Don Paez* ou sur *Portia*, mais la plupart s'en tiennent là. Les *Contes d'Espagne* apparaissent alors dominés par le Monologue de la Camargo, par ses malédictions contre Rafaël et son apostrophe à l'Abbé; et surtout, au sommet du volume, s'étale la *Ballade*; l'essentiel de l'œuvre, le voilà. Et ici les citations se multiplient : quelques vers dans le *Corsaire* (80), deux strophes et demie (81) dans la *Gazette de France*, sept strophes dans le *Courrier des Théâtres* (82), sept encore dans la *Revue française* (83). Bien plus, on fait à cette malheureuse *Ballade* les honneurs d'une

(70) Ou du moins la partie du public qui suit ces critiques : presque la moitié des lecteurs, puisque la presse des *Contes d'Espagne* s'équilibre en deux camps d'égale importance.

(71) Deux articles dans les numéros des 15 et 24 janvier 1830.

(72) Un article de Philarète Chasles, dans le numéro de mars 1830.

(73) Cf. numéros des 30 janvier et 4 février 1830.

(74) Un entrefilet dans le numéro du 23 mars.

(75) Cf. numéro du 18 mars.

(76) Numéro de février 1830.

(77) Deux articles : les 22-23 janvier et 3 février 1830.

(78) Par exemple, celui du *Courrier des Théâtres*.

(79) Notamment ceux de l'*Universel*.

(80) Qui se demande : « Est-ce une parodie... La chose est-elle sérieuse? »

(81) Sans commentaire.

(82) Qui ajoute : « Ce poème sera d'une grande éloquence dans l'avenir », et intitule ces quelques réflexions : « Poésie romantismale ».

(83) Avec cette note : « Evidemment l'auteur a voulu être original... Il a réussi au delà même de ses souhaits. »

parodie. Je ne cite que comme un exemple de la polémique contemporaine, cette facétie de la *Pandore* :

MUSSET (84)

Je viens voir, dans la brune,
Sur le clocher jauni
La lune
Comme un point sur un i.

LA LUNE

Quelle heureuse rencontre!
Mon poète joufflu
Se montre
Comme un o sur un q.

MUSSET

N'es-tu rien qu'une boule?
Qu'un grand faucheur bien gras
Qui roule
Sans pattes et sans bras.

LA LUNE

Oh! la fameuse boule
Qui surmonte ton cou
Et roule,
Roule je ne sais où.

MUSSET

Lune, en notre mémoire,
De tes belles amours
L'histoire
T'embellira toujours.

LA LUNE

Toi seul es mon poète,
Musset, et je suis ta (85)
Lunette
Qui toujours t'aimera.

Pastiche sans méchanceté. Musset en rit, sans doute. Mais ce qui l'irrite, c'est de retrouver partout cette *Ballade*. Avoir composé, à vingt ans, plus de 4.000 vers, *Don Paez*, *Portia*, et se voir jugé par la moitié de la presse, devant la moitié du public sur vingt-cinq strophes (86) écrites

(84) Sans doute est-ce à dessein qu'on supprime devant le nom du poète cette particule à laquelle il tient si fort.

(85) Le rejet insoutenable et la rime plate sont ici une ironie supplémentaire.

(86) La *Ballade à la Lune* compte aujourd'hui trente-quatre strophes. Mais les neuf dernières avaient été supprimées dans l'édition de 1830.

en manière de délassement ! En outre, dans la liste des citations, les *Marrons du Feu* viennent après la *Ballade* ; et la critique, ici encore, choisit avec soin les passages les plus échevelés. Musset a beau proclamer que « la critique injuste n'est jamais à craindre », tant de parti pris l'énerve. D'autant plus que les audaces dont on lui fait grief, il les condamne autant que personne. Il en souhaiterait davantage que le public pût le juger sur ses autres vers. Comme il veut garder une attitude détachée, il laisse dire ; mais il enrage et, à part lui, il argumente : ce poème n'était qu'un jeu. Il n'a pas tort. Mais, objectera-t-on, et les images choisies, et l'incohérence de la pensée ? A nouveau, il se défend : pure plaisanterie ; il ne voulait qu'effrayer le bourgeois, et se gausser de quelques amis (87) ; il n'y a là qu'une parodie. C'est d'ailleurs la thèse du *Corsaire*. Ainsi se forme une légende à laquelle il croira toute sa vie ; il l'exprimera d'ici peu (88), quand, raillant la critique qui a

Lu posément la *Ballade à la Lune* ! ! !

il déplorera de n'avoir pas écrit au bas :

Le public est prié de ne pas se méprendre.

Il sera alors sincère, tout en se trompant. Que l'audace de sa *Ballade* l'ait amusé ; qu'en outre, il ait glissé là deux grains d'impertinence à l'égard du Cénacle, on peut l'admettre. Mais, la plus grande partie du poème (89) a été écrite sérieusement : les idées qu'il traduit (90) sont de celles que Musset n'a jamais plaisantées. Sa Muse mêle, volontiers, les excentricités à l'émotion ; mais sans descendre pour si peu jusqu'à la parodie. Rien ne prouve que, dans l'enthousiasme de ses vingt ans, il n'ait pas trouvé belles certaines exagérations qu'il jugeait ridicules de sang-froid ; et qu'il ne les ait pas risquées à l'impression, mi-convaincu et minarquois ? Mais, après les arguments de son oncle, les éclats de rire de la critique l'éclairent de façon définitive ; de fort bonne foi, il se sait alors gré d'avoir douté, quand ses amis applaudissaient. De là à parler de parodie, il n'y a guère qu'un pas ; un an lui suffira pour le franchir. Mais il n'a besoin ni de délai ni de réflexion pour apercevoir combien ces acrobaties nuisent à son premier ouvrage. L'expérience portera.

(87) C'est-à-dire des hommes du Cénacle, en caricaturant leurs inspirations.

(88) En 1831, dans les *Secrètes Pensées de Rafaël*.

(89) Notamment les strophes qui évoquent la Diane antique, celles qui chantent les sentiments du pâtre, du pilote, de la fillette, du poète..

(90) Le culte de la beauté plastique, l'hommage à la Grèce ancienne dans sa déesse, la poésie du clair de lune, etc...

La critique lui donnait encore une autre leçon, beaucoup plus grave : elle le mettait en garde contre le Cénacle. Et cela, d'une seule voix. Si l'on en doute, il n'est que de lire attentivement (91) tous les articles de la presse. Voici d'abord le lot des adversaires : le *Corsaire* et la *Revue de Paris*, la *Revue française* et l'*Universel*. Leurs comptes rendus sont tous faits sur le même modèle; ils commencent par reconnaître en Musset un des plus fougueux romantiques. « Les romantiques vont leur train », affirme l'un d'eux (92), « et publient prose et vers, sans se soucier des critiques du goût et de la raison; voici un poète, un disciple de M. Victor Hugo, M. Alfred de Musset, qui entre dans la carrière avec les *Contes d'Espagne et d'Italie*. C'est un ultra-romantique, et il laisse loin derrière lui les Vigny, les Joseph Delorme et tutti quanti ». Il y a quelques mois, ce verdict l'eût comblé d'aise; la place qu'on lui assigne, il la désirait; les noms qu'on rapproche du sien (93), lui-même les aurait choisis. Mais aujourd'hui, voici ce dont il s'aperçoit : on ne fait à ses ambitions d'autrefois cette concession, d'avoir atteint leur but, que pour mieux l'abîmer, lui et son recueil. En effet, à peine la parenté établie entre les *Contes* et la poétique du Cénacle, les stylets entrent en danse. Fatalement, il se prend à réfléchir : est-ce son livre qui compromet les théories de ses amis? Ne serait-ce pas plutôt l'Ecole qui l'expose, lui, à toutes ces critiques? Voilà qui ne serait rien. Mais avec minutie, on dresse une liste de ces audaces répréhensibles. On lui reproche les hardiesses excessives de sa prosodie, de son vocabulaire (94), de sa syntaxe; cette manie d'introduire dans le vers des mots étrangers, surtout, dans « ce vocabulaire de la halle, des chiffonniers et des corps de garde » (95), une série de solécismes et de barbarismes. On en dresse un tableau qui dut le faire rêver lui-même. De *Don Paez*, on extrait deux citations :

C'est plus aisé d'entrer que de sortir d'ici.

et :

C'est un chat qui mutile et qui tue à plaisir
Un misérable rat dont il a le loisir.

« Qui potest capere, capiat », ajoute la critique (96).

(91) Comme le faisait alors Musset lui-même.

(92) C'est le *Corsaire* (15 janvier). Mais la même idée se retrouve ailleurs. Le *Figaro* écrit : « O feu Delorme, pendez-vous. »

(93) J'entends : ceux de Vigny et de Sainte-Beuve.

(94) Les tirades de la *Camargo* fournissent une mine de citations. Optimiste, le critique du *Corsaire* y signale : des vers « divertissans »; plus grave, la *Revue Française* y voit : « des écarts... dont il serait bon d'empêcher le retour »; l'*Universel*, plus emporté, proteste que ces quelques scènes sont « tout ce que j'ai vu de plus inconcevable... »

(95) L'*Universel*.

(96) C'est le critique de l'*Universel*.

Des *Marrons*, on cite (97) la tirade de Rafaël, en réponse à cette question de l'abbé : « Qu'est-ce qu'on vous nomme? »

On me nomme seigneur vide-bourse, casseur
De pots; c'est en anglais blockead, maître tueur
D'abbés. Pour le seigneur...

Ces audaces, où le poète croyait trouver l'originalité, aboutissent, simplement, au « baragouin »; on le lui prouve ainsi, et le coup porte. A voir ces vers isolés de la sorte, il ne peut pas ne pas les condamner. Dans le mouvement des *Contes*, ils passaient parmi les autres. Voici qu'on les arrête; l'effet est différent. Et Musset a trop de loyauté pour ne pas rester stupéfait d'avoir pu, l'année d'avant, écrire de pareilles extravagances. Or, comment les lui présente-t-on? Comme l'aboutissement des audaces du Cénacle (98). Toujours ce qu'il trouve dans ces articles, c'est une relation de cause à effet, établie partout, entre les théories de l'Ecole, d'une part, et, de l'autre, toutes les taches qui déparent ses premiers poèmes à lui. Je dis : toutes les taches. Car lorsque les critiques hostiles s'attaquent au fond de l'ouvrage (99), leur point de vue reste le même. Les griefs qu'ils formulent visent à la fois l'œuvre de Musset et les théories du Cénacle. On lui reproche de forcer les sentiments (100), de manifester, pour la laideur (101), une préférence exclusive, de se complaire dans l'immoralité (102), de dédaigner, enfin, certaines qualités indispensables au poète : l'art de composer (103), la variété d'inventions (104).

(97) Toujours le critique de l'*Universel*, qui signe F.

(98) Dans chacun de ces articles, à plusieurs reprises, le critique insiste sur le côté « romantique » des fautes qu'il signale. L'*Universel* étend ses remarques aux « choryphées d'à présent »; le *Corsaire* définit Musset un « ultra-romantique », et le pose en disciple de Victor Hugo; « tout romantique qu'il est... », écrit la *Revue Française*.

(99) Et ils n'y manquent point; car leurs articles sont assez poussés, dans l'ensemble.

(100) L'*Universel* parle, à propos des *Marrons*, du « délire des pensées » et blâme « l'extravagance » du volume entier.

(101) C'est la thèse soutenue, dans la *Revue de Paris*, par Philarète Chasles (numéro de mars 1830).

(102) Le reproche, d'ailleurs, ne manquait pas de justesse. L'*Universel* le formule ironiquement : « C'est une si belle invention qu'une femme adultère causant la mort de son mari ou de son amant. »

(103) Cf. l'*Universel* (qui écrit, à propos de *Don Paez* : « Il y a ici ce que j'appelle un fleuron d'entr'acte, c'est-à-dire : un fleuron, suivi de trois doigts de papier blanc et d'un II, qui veut dire second... Mais second quoi? Apparemment, second lambeau, seconde rapsodie. ») Cf. aussi la *Revue Française*, qui note que les *Marrons* ne se terminent point, et *Portia* non plus : « C'est peut-être, dans l'opinion de M. de Musset, une beauté de plus; mais nous doutons que le public pense comme lui. »

(104) L'*Universel*, encore, signale que, dans *Portia*, l'ambiance est la même que dans *Don Paez* : de part et d'autre, une « chambre à coucher », « mais il y a un feu de plus que dans l'autre ».

Mais sur ces deux dernières critiques, les comptes rendus n'insistent pas; ce qui les a le plus indisposés, c'est l'exagération des passions, c'est la recherche du vice et de la laideur, c'est le dédain des lois morales. Sur ces trois points, leurs réserves sont unanimes. Mais aussi, sur ces trois points, ils ne manquent pas de dénoncer la responsabilité du Cénacle. La sympathie pour le difforme, Philarète Chasles (105) la signale à la fois chez Sainte-Beuve, chez Antony Deschamps et chez notre poète. Dans les trois œuvres (106), dit-il, on retrouve « le besoin de développer poétiquement l'individualité humaine, de donner à la versification le plus haut degré de franchise et de liberté possible, de trouver dans la laideur physique et morale une puissance d'émotion inconnue à l'antiquité grecque et romaine; de descendre jusqu'à la peinture des sensations les plus secrètes, des actions les plus vulgaires, et de les introduire dans le domaine de l'art, quand même elles seraient basses, ignobles et hideuses ». Quant à l'exagération des sentiments, aux paradoxes immoraux, l'*Universel*, le *Corsaire* y reconnaissent, dès l'abord, les théories du Cénacle, poussées à l'extrême; et la *Revue française* (107) constate que, toujours, après les « novateurs de génie », surgissent « les adeptes qui, dénués de sens et de goût, ont accueilli les tentatives bizarres comme sublimes, et les défauts les plus saillants comme les plus grandes beautés »; alors, dit-elle, « il faut s'attendre à d'étranges conceptions; et l'on arrive rapidement au dernier terme de l'extravagance..... » « Plusieurs fois » déjà, « dans l'entourage » de Victor Hugo, on a fait paraître ainsi des œuvres « dont tout le mérite est dans l'exagération des sentiments, dans le découssu des idées, et principalement dans une certaine prétention de style, d'autant plus choquante qu'elle emprunte les apparences de la naïveté. » Ce qui dut ici frapper Musset, c'est la parenté établie entre les *Contes* et d'autres ouvrages de l'Ecole. « Plusieurs fois », dit l'article; et ces deux mots réduisent à néant l'originalité où visait notre poète. Surtout ils lui répètent que ce qu'il y a dans son recueil de plus contestable, lui vient, par une sorte de fatalité, des théories et des exemples de l'Ecole. Il y avait là de quoi le faire réfléchir.

Encore si, du camp adverse, des voix s'élevaient pour contredire ces quelques journaux. Mais non. Les articles

(105) Dans son article de la *Revue de Paris* (mars 1830).

(106) Il s'agit là des *Poésies de Joseph Delorme*, de la traduction du Dante (*Divine Comédie*) par Antony Deschamps et des *Contes d'Espagne*, trois ouvrages publiés en 1829.

(107) Cf. *Revue Française* (février 1830). *Revue sommaire ou analyse d'ouvrages nouveaux* (n° 15).

favorables marquent un souci de la nuance qui rend leur accent plus hésitant (108). La conséquence se devine à rapprocher ces comptes rendus (109), les sévérités s'accusent avec un relief plus vigoureux que les éloges. Il y a plus; leur désir d'impartialité amène les critiques bienveillants à relever, dans le livre, un certain nombre de faiblesses. Sans doute, ils le font sur un ton où perce la sympathie. Mais, pour le poète, cette sympathie donne d'autant plus de poids aux réserves qu'elle formule. C'est pourquoi la lecture de la presse amie s'impose à quiconque veut comprendre l'impression que Musset ressentit. La tâche, d'ailleurs, n'a rien d'ingrat. Tous ces articles (110) sont d'une fort belle tenue. Le premier point sur lequel ils s'entendent, le voici : Les *Contes d'Espagne et d'Italie* révèlent des dons qui sortent de l'ordinaire. Mais encore, ces « dons » où faut-il les chercher? Dans l'effort vers le pittoresque, dans le souci de la couleur locale, dans le culte de la passion, dans la psychologie stylisée, dans les audaces du métier et de la langue? Que la critique bienveillante se prononce dans ce sens, et les conseils de la presse se détruiraient les uns les autres. Mais non; le *Courrier français* et la *Quotidienne*, le *Nouveau Journal* et le *Figaro*, le *Globe* et les *Débats*, ainsi que le *Lutin* (111), ce qu'ils admirent dans les *Contes d'Espagne*, ce ne sont point les défauts que l'autre clan critiquait, ce sont les qualités qu'il passait sous silence. Ainsi leurs comptes rendus se complètent. Un « vrai talent », dit le critique du *Globe*, « des traits simples et forts... qui vont loin et pénètrent avant, du sentiment, du mouvement et de la couleur » (112); des « vers francs », note un autre article (113), « pris de volée, une verve folle, un libertinage d'esprit qui met la critique en belle humeur »; « des choses vives », écrit un troisième (114), « originales et colorées... des dispositions et un sentiment poétique, qui, à bien les chercher, ne sont pas vulgaires », le tout « exprimé (115) avec une franchise libre de toute métaphore étudiée et de toute image parasite », dans un langage « naturel, fortement coloré, et

(108) C'est là une nouvelle illustration de ce que nous remarquons : aux environs de 1830, la critique favorable aux romantiques s'efforce de nuancer, de façon beaucoup plus nette que la critique néo-classique.

(109) Comme le faisait le poète, puisque les articles malveillants ou sympathiques paraissaient pêle-mêle.

(110) En particulier ceux du *Figaro*, du *Globe* et du *Lutin*.

(111) C'est la liste des journaux sympathiques.

(112) Ce mot de « couleur », — le reste de l'article l'établit, — doit s'entendre ici, non point au sens romantique de « couleur locale », mais au sens actuel.

(113) Celui des *Débats*.

(114) Article du *Figaro*.

(115) D'après le *Temps*.

d'une précision rigoureuse » ; « souvent », dit un autre (116), au milieu des « compositions les plus grotesques brillent des lueurs inattendues, des traits énergiques, des mots de passion » ; le critique de la *Quotidienne* (117) remarque : « qui ne s'étonnera de la richesse de poésie répandue, quoique de main avare, sur certains détails, de la profondeur de quelques observations et de quelques pensées » ? Enfin, le *Courrier français* signale : « de la pensée, de l'inspiration, d'heureuses hardiesses ». En somme, la verve et le mouvement, la sincérité et la gaité, la jeunesse et la couleur, voilà ce qui les a conquis. Deux d'entre eux poussent plus loin leur analyse. L'un, dans le *Temps*, étudiant de près les *Marrons du Feu*, reconnaît : le « dialogue est vif, étincelant, passionné et le rôle de Raphaël est tracé avec un spirituel dévergondage » ; la formule reste encore timide. Mais le critique du *Figaro* (118) lui donne la portée qui convient : « au fond de tous ces poèmes, on trouvera souvent une création passionnée, une disposition dramatique de la vie et du mouvement ». Nous voici parvenus à la qualité maîtresse. Et, chose importante, toute la presse (119), d'un commun accord, au moment où elle reconnaît ces dons dans les *Contes d'Espagne*, affirme que le volume leur doit son accent à part au milieu des œuvres romantiques. Grâce à elles, il apparaît original. Ainsi, l'originalité que Musset avait cherchée dans l'audace extravagante, on la lui reconnaissait, non en raison de ses acrobaties (120), mais grâce à la spontanéité sans calcul de ses vers. Moins il tenait compte, pour l'atteindre, des théories en honneur, mieux elle éclatait. La leçon ne fut pas perdue. D'ailleurs, les journaux y insistaient : « point de lieux communs, point de lambeaux poétiques, point de centons de collège » (121). D'autres feuilles se font plus nettes encore. La « franchise libre de toute métaphore étudiée et de toute image parasite », dont le loue le *Temps*, apparaît surtout aux moments où le poète s'abandonne à « sa verve » et à « son émotion » : dans ses *Chansons*, notamment, dont le libertinage détonait au milieu des graves poèmes de l'Ecole.

(116) C'est le critique du *Nouveau Journal de Paris*.

(117) Dans son article du 12 février, et à propos de *Don Paez*, où il ne manque pas, en passant, de signaler des traits « du dernier ridicule ».

(118) Dont l'article, — non signé, — est l'un des plus fins et des plus impartiaux de toute cette série.

(119) J'entends : les journaux qui ne condamnent pas les *Contes* de parti pris.

(120) Que personne ne goûte parmi les critiques.

(121) Cf. les *Débats*. La formule dut plaire d'autant plus à notre poète qu'on avait tendance, au Cénacle, à le traiter en débutant.

« Là surtout se produit un talent original et vrai », écrit un autre critique (122). « Dans ses *Chansons*, il est lui-même, et il nous plaît mieux ainsi qu'autrement », pour « sa franchise » et sa « verve », pour la passion qui s'y déploie « âcre, mordante, convulsive »; et l'on cite l'*Andalouse* intégralement (123). Cette même *Andalouse*, le critique du *Figaro* l'admirait aussi : « des strophes auxquelles on ne refusera certes point un coloris et une originalité poétiques ». « Pas une tache ne les dépare », déclarait la *Quotidienne*; « images charmantes d'amour et de volupté », ajoutait le *Temps*, qui concluait en parlant du poète : « ses qualités comme ses défauts lui sont personnels et lui seul en est cause ». Pour les défauts, cet article est seul de son avis. Non que personne songe à les nier. L'originalité qu'on lui reconnaît constitue le droit de la médaille; mais elle a un avers, chacun le dit. Le critique du *Globe* décrit fort bien la série des impressions par lesquelles il a passé en lisant les *Contes d'Espagne*; en premier lieu (124), il s'apprêtait à traiter sans pitié « leur auteur »; mais, ajoute-t-il, « à travers d'incontestables extravagances, il m'a semblé d'abord apercevoir quelques beautés; puis ces beautés ont grandi, puis elles ont dominé les défauts ». De façon nette? Non pas : « à la fin du volume, nous ne savions plus que penser ». Il s'agit d'un des articles les plus sympathiques. La plupart des autres ne dissimulent pas davantage leur embarras. Il y a là tant de « contrastes », dit l'un (125), que l'on pourrait prêter au poète « la double intention... de faire une parodie de certains défauts des romantiques, et en même temps de parler d'enthousiasme et pour son compte et de prouver son talent »; les « beaux vers sont gâtés par d'étranges folies » (126); la *Quotidienne* se plaint d'avoir été « ballottée..... de la hauteur de la plus belle poésie aux plus incroyables bassesses de langage, des idées les plus gracieuses aux peintures les plus hideuses, de l'expression la plus vive et la plus heureuse aux barbarismes les moins excusables »; c'est « une énigme de plus de deux cents pages » déclare un autre critique (127); enfin, le *Figaro*

(122) Celui du *Globe*.

(123) Ou presque; le critique du *Globe* passe seulement la sixième strophe :

Qu'elle est superbe en son désordre...

(124) Ceci s'explique; le critique avoue avoir commencé sa lecture par la *Ballade à la Lune*. Pourquoi? La *Ballade* ne vient pas en tête du volume. Mais l'article est du 17 février; plusieurs comptes rendus avaient déjà été publiés par la presse (notamment celui du *Corsaire*). Guidés par eux, c'est vers ces strophes légères qu'on se dirigeait d'emblée.

(125) C'est le critique du *Temps*.

(126) Cf. les *Débats*.

(127) Celui du *Nouveau Journal de Paris*.

accorde aux défauts les « trois quarts » du recueil, le dernier quart seulement aux vraies qualités; « on doit en vouloir » à Musset, ajoute-t-il, « de donner ainsi au hasard, de jeter au milieu d'épines et de chardons un nom qui débute, des dispositions et un sentiment poétiques qui, à bien les chercher, ne sont pas vulgaires ». Ainsi, tandis que les détracteurs du poète n'apercevaient dans son livre que des défauts, les critiques les mieux disposés reconnaissent que des faiblesses presque inexcusables déparent le volume; ils s'entendent à présenter comme des promesses les mérites qu'ils découvrent dans les *Contes d'Espagne*. La critique hostile ne se gênait point, elle, pour flétrir les défauts qu'elle énumérait comme autant de réalités. La critique indulgente, non plus. Elle relève toute une série de défaillances, en manifestant l'espoir que le poète ne s'y attardera point. « Le fils d'un des hommes qui admirent le plus l'élégante pureté du style de Voltaire et de Rousseau » n'y « saurait persévérer » (128). Mais quelque précaution qu'ils prennent, les articles les plus sympathiques n'en dressent pas moins, eux aussi, une liste de réserves. Ils regrettent les libertés excessives de la forme : des accents qui évoquent « le bruit de la halle », et la « trompette des charlatans », un style parfois « rocailleux et brutal..... où se heurtent des hiatus (129), où se poussent des vers enjambant l'un sur l'autre, où se presse du ridicule à en fournir à une école littéraire tout entière » (130), des passages où l'on souhaiterait « plus de poésie » (131); des vers qui, « par vingtaines », n'ont rien de poétique, des strophes (132) « à faire désespérer du poète » (133); « des hardiesses souvent malheureuses, un vers sautillant et fat, un abus puéril de l'enjambement » (134). Cette fatuité, le rédacteur du *Globe* s'en offusque; il blâme le « dandisme » du poète : « Son Parnasse, dirait un critique classique, c'est le bois de Boulogne; son Pégase, une jument anglaise de Crémieux; son Hippocrène, le punch glacé de Tortoni..... c'est le désordre arrangé d'une prétentieuse toilette du matin ». Ce n'est pas tout; on déplore encore des gaucheries d'invention et de composition, des

(128) Pareille formule permet de soupçonner que le critique qui l'adopte, — celui du *Courrier Français*, — était un ami personnel de Victor de Musset.

(129) Ce jugement, dans l'esprit du critique, s'applique surtout à *Don Paez*.

(130) Pour toutes ces appréciations, cf. la *Quotidienne*.

(131) Article du *Temps*.

(132) Il s'agit ici des strophes de la *Ballade à la Lune*.

(133) Article du *Figaro*.

(134) Les *Débats*.

plans volontiers incertains (135), puis le goût exclusif de la laideur. Le *Globe* s'en indigne; la passion « désordonnée et sans frein » qui règne dans l'ouvrage ne laisse nulle place à « l'élément élevé de notre nature »; les personnages n'ont jamais ni « une idée morale..... ni un sentiment honnête »; cette humanité « froidement et complètement corrompue » le consterne. Les *Débats* signalent aussi cette indulgence pour « le concubinage, l'adultère, le meurtre », sans s'en formaliser autrement, d'ailleurs (136); car ils deviennent là une affectation, fanfaronnade de collégien qui dit du mal des femmes « de peur de passer pour ne rien savoir »; et il ajoute : « malgré lui, sa jeunesse fleurie et sa fraîche imagination le trahissent, et j'ai bien peur que ce maître libertin de vingt ans n'ait pas réussi auprès des gens d'expérience à se faire croire tout à fait mauvais sujet ». Seulement, ce parti pris entraîne Musset à fausser la vérité (137). Tous ses personnages se ramènent à « un seul type », à « une seule création », à Don Juan (138); l'action n'a guère « plus de vraisemblance que de vérité; elle est un cadre tant bien que mal arrangé, où l'auteur rassemble pêle-mêle ses conceptions, ses rêveries et ses caprices, s'inquiétant peu du reste de mettre en rapport les mœurs et les paroles des gens avec le lieu qu'il a choisi » (139). Enfin, le dernier reproche qu'on adresse à ces *Contes* vise le ton sur lequel ils sont écrits. Cette manière « martelée et déplorable », ce « sérieux burlesque », cette allure « décousue et prétentieuse » (140) à la fois trouvent plus de censeurs que d'admirateurs. Donc, audaces de la forme, invention défailante, goût de la laideur, dédain de la morale, psychologie dépourvue de nuances, vérité et vraisemblance malmenées, fantaisie exagérée, tels sont les griefs les plus fréquemment mis en avant par la presse sympathique. Ce sont ceux-là même que, sur un mode plus âpre, formulaient les articles hostiles. Ainsi tous ces comptes rendus

(135) Le *Temps*, notamment, écrit : « M. de Musset n'est pas aussi habile à inventer qu'à écrire. »

(136) Le critique des *Débats* se contente de demander : « Quel avantage de se faire corrompu si jeune? »

(137) Presque tous les critiques le constatent et en font grief à l'auteur des *Contes d'Espagne*.

(138) C'est l'opinion du *Globe*, pour ne citer qu'un exemple; et le critique ajoute que, comme le poète imite (entendez qu'il imite Byron), naturellement « il force ». La *Quotidienne* soutient la même thèse.

(139) Cf. le *Temps*. On le voit, l'effort fait par Musset vers la couleur locale ne satisfait pas le critique; le *Nouveau Journal de Paris*, après son étude de *Don Paez*, concluait, lui aussi, avec ironie : « Voilà ce que c'est qu'un *Conte d'Espagne* de la façon de M. Alfred de Musset. »

(140) Expressions de la *Quotidienne*, du *Nouveau Journal de Paris* et du *Globe*. La première de ces appréciations s'applique surtout à *Don Paez*, la dernière à *Mardoche*.

s'étaient les uns les autres. Unanimité rare; à l'époque, les œuvres de quelque valeur soulevaient en général deux courants d'opinion. Rien de pareil ici; la critique entière reprend les mêmes défauts; cela déjà mériterait d'être médité. Et cet accord se maintient sur un autre point. En effet, c'est aussi sur le Cénacle que les comptes rendus sympathiques à Musset rejettent la responsabilité de ses erreurs les plus flagrantes. Cette immoralité désinvolte qu'il affiche, le critique des *Débats* le dit : elle lui vient de Byron (141); ces libertés excessives prises avec le mètre, le *Courrier français* le proclame : les romantiques en sont la cause (142). La *Quotidienne* résume ainsi son impression : « la terreur et le ridicule, M. Victor Hugo et plus que M. Victor Hugo, M. Emile Deschamps et moins que M. Emile Deschamps, l'ordre et le désordre, l'harmonie et la cacophonie, un poète et un fou, un inspiré et un écolier de rhétorique ». Dans une langue plus simple, les autres feuilles expriment la même opinion : les extravagances des *Contes d'Espagne* viennent du Cénacle. Ceci admis, deux courants se forment; les uns croient la caricature très consciencieuse; ils distinguent dans ces poèmes « la double intention de l'auteur de faire une parodie de certains défauts romantiques, et en même temps de parler d'enthousiasme » (143); la *Quotidienne* (144) admettrait volontiers pareille hypothèse; le *Nouveau Journal de Paris* (145) également. Les autres croient que cette caricature, Musset l'a tracée à son insu; à leurs yeux, il adhère sans réserve aux cultes de l'Ecole, et va jusqu'au bout de ses croyances. Dès lors, on semonce le poète; les *Débats* (146) reconnaissent qu'il exagère « les défauts de la Nouvelle Ecole »; le *Courrier français* lui recommande de s'éloigner du Cénacle et de revenir à « l'élégante pureté de style de Voltaire et de Rousseau ». Le *Globe* écrit : « La nouvelle Ecole rompt le vers, M. de Musset le disloque; elle emploie les enjambements, il les prodigue ». Par contre, on le félicite de ne pas « affecter le retour systéma-

(141) Le critique reconnaît que Musset, d'ailleurs, a transformé en dandysme ce qui, chez Byron, partait d'une amertume profonde. C'est là également la thèse du *Globe*, à propos de *Mardoche*.

(142) Le poète, dit-il, ne se les permet que « trompé par les éloges sans mesure que se donnent entre eux certains briseurs de rythmes. »

(143) Cf. l'article du *Temps*.

(144) Elle invite son lecteur à lire les *Chansons*, — voire même la *Ballade*, — « qu'il lui sera loisible de prendre pour une excellente parodie de l'Ecole des Camarades ».

(145) Qui écrit : « Soit que M. de Musset ait voulu, dans son audace juvénile, parodier jusqu'à la charge les témérités de style de la nouvelle Ecole, soit qu'il ait été de bonne foi... »

(146) Dont le critique déclare pourtant, au début de son article : « J'aime les *Contes d'Espagne et d'Italie*. »

tique de certaines tournures et de certaines épithètes » (147). Voilà qui ne serait rien encore; mais « il fait grâce de ces longues énumérations descriptives qui sont devenues comme une des lois du Code romantique. Son allure enfin est plus leste, sa manière plus prompte, son ton plus dégagé... les tableaux sont plus esquissés que finis ». Ainsi, dès qu'il rompt en visière à quelque dogme du Cénacle, fût-ce à son corps défendant (148), la critique l'encourage; sitôt qu'il marche d'accord avec ses amis, elle s'efforce de l'arrêter. Qu'il soit lui-même, ses poèmes n'ont presque que des qualités; qu'il suive un conseil (149), les mots reparaissent défauts, erreurs, extravagances, folies. Et le compte rendu du *Globe* se termine sur cette conclusion : les fautes des *Contes d'Espagne* auront une utilité, « elles feront réfléchir l'Ecole entière ». Celui du *Figaro* s'ouvre par cette comparaison : jadis les pères de famille, à Sparte, enivraient leurs ilotes pour déguster leurs fils de l'intempérance; ainsi Musset semble avoir voulu « montrer aux jeunes gens un romantique en goguette ».

Comment Alfred n'entendrait-il pas ces voix concordantes? Elles lui apportaient une leçon très nette et des encouragements, car, dans son œuvre, on démêle des dons pleins de promesses, voire « un vrai talent » (150). « M. de Musset n'est pas encore pour nous un de ces hommes dont on n'a plus qu'à rire et qui ne méritent pas un plus sérieux avertissement » (*Figaro*). La plupart des autres critiques envisagent l'avenir avec plus d'optimisme. Musset se ressaisira, le *Courrier français* n'en doute point; la *Quotidienne* ne dissimule pas qu'elle fonde sur lui des espérances (151); les *Débats* n'hésitent pas à se déclarer conquis (152); le *Globe* ne marchand pas ses éloges (153). Enfin, le *Lutin* célèbre avec enthousiasme l'apparition du nouveau poète; le *Lutin*, un petit journal sans grande

(147) C'est le critique du *Globe* qui s'exprime ainsi.

(148) Et parce que ses moyens ne lui permettent pas d'atteindre l'idéal qu'on lui proposait.

(149) Et, en particulier, les suggestions de ses amis du Cénacle.

(150) Le *Globe*.

(151) « Nous l'en conjurons, par l'admiration que nous espérons avoir un jour pour lui », dit le critique, en engageant Musset à réagir contre ses folies.

(152) « J'aime les *Contes d'Espagne* ».

(153) Il signale, dans *Don Paez*, des scènes « fortes et bien composées », la « narration claire, précise, et pourtant sérieuse et passionnée » de *Portia*, « la pièce la plus remarquable du volume », le « talent de dialogue et plus d'un mouvement poétique » dans les *Marrons*, de « gracieuses images » dans *Mardoche*.

importance (154), très lu pourtant, parce qu'il était bien dirigé et qu'il contenait souvent des articles de valeur. Témoin celui-ci, le seul qui ait deviné le génie de Musset. D'emblée, il place notre poète « au premier rang » des jeunes romantiques, plus près de Byron et de Mérimée que de Lamartine et d'Hugo; il relève dans les *Contes d'Espagne* « des vers comme on n'en fait qu'à vingt ans et comme on n'en ferait plus à quarante », des vers aussi « comme on en fait à quarante, et comme on n'en fait pas ordinairement à vingt »; il admire « la fin... fort belle » de *Don Paez*, la fraîcheur et la puissance de *Portia*, le « petit drame plein de force, de feu et d'entraînement » des *Marrons*, la « débauche d'imagination tout à fait originale » de *Mardoche*, et toutes les *Chansons* (155); et surtout il devine le Musset de demain : il y a dans ce livre, dit-il, « une foule d'émotions étouffées et qui pourraient bien par la suite se faire jour et changer la direction de son talent. Sa misanthropie est passionnée, son matérialisme est rêveur, sa philosophie n'est pas dépourvue d'illusions et son désenchantement est plein d'espoir; on sent qu'il reste du miel dans son amertume ». En conséquence, on doit « suivre avec intérêt » ce poète, « qui a arboré un pavillon nouveau. Peut-être lui faudra-t-il combattre bien longtemps pour le faire reconnaître; mais le jour viendra certainement où, chaque fois qu'il reparaitra sur l'horizon, il sera salué à son tour par des salves d'honneur ».

Cet article, aujourd'hui oublié, il n'en fallait pas davantage pour donner à Musset l'entrain nécessaire. Mais, en même temps que des encouragements, la presse lui apportait un conseil : il ne réalisera un jour les espérances que l'on met en lui, qu'en se débarrassant des défauts qui déparent les *Contes d'Espagne*. Et pour y parvenir, il lui faut se défier de l'originalité recherchée trop intrépidement (156),

(154) Trop pauvre pour payer le cautionnement imposé aux quotidiens. Mais il avait tourné la difficulté; comme on n'exigeait point des hebdomadaires d'aussi fortes sommes, le directeur du journal s'avisa d'un stratagème : chaque matin il en changeait le nom; « le lundi, c'était le *Tribby*; le mardi, le *Sylphe*; le mercredi, le *Lutin*, ainsi de suite jusqu'au dimanche », écrit M. de Chambure (*A travers la presse*).

(155) Non qu'il n'aperçoive dans les *Contes* aucun défaut. Il n'hésite pas à inviter Musset à ne pas trop multiplier les enjambements (« surtout lorsqu'on laisse comme lui tant de latitude à la rime »), à ne pas abuser de la conversation « familière ».

(156) C'est là un reproche sur lequel Sainte-Beuve, plus tard, devait insister, et par deux fois. D'abord, le 28 janvier 1850, dans un article du *Constitutionnel* (à propos des *Poésies nouvelles*), il dira : « Dès le début il a voulu marquer avec éclat sa séparation d'avec les autres poètes en renom alors », se donner « une manière », alors qu'en « débutant simplement... il fût bientôt arrivé à se distinguer manifestement », lui qui possédait « le sentiment de la raillerie que les autres n'avaient pas, et

de la fantaisie débridée, faire plus de confiance à son propre jugement (157); en un mot, il lui faut s'imposer une règle, et surtout s'écarter du Cénacle.

LA LEÇON DES « CONTES D'ESPAGNE ».

La critique entière contresignerait volontiers la phrase du *Figaro* : « Nous dirons à M. de Musset que la pire des choses, même en littérature, est de prendre aveuglément sur son compte les exagérations ou les folies d'une école ou d'un parti, et surtout de commencer par là sa vie poétique ». Ce qu'il faut maintenant « à son talent », c'est « une éducation toute lacédémonienne » (158). Entendez qu'on l'incite à abandonner l'avant-garde de l'Ecole, pour se rallier à une poétique plus raisonnable. Alors il pourra suivre sa voie, et penser au théâtre vers quoi ses dons le portent (159). Ainsi, d'un côté, on l'exhorte à continuer ses essais; mais, de l'autre, on le presse de quitter la route où il s'est engagé; pour un peu on l'en sommerait. Car s'il revenait aux errements des *Contes d'Espagne*, les journaux qui viennent de le défendre l'accablent comme les autres. « Nous attendons M. Musset à un autre livre », dit le *Figaro* (160). Il faut donc que ce livre marque un progrès vers la raison; qu'il justifie la formule du *Globe* : « Le volume de M. de Musset vaut mieux que sa réputation, et nous croyons que M. de Musset vaut mieux que son volume ». Ainsi parle la critique. Et ses conseils concordent avec les réflexions du poète. Aussi, s'attachait-il à la leçon plus qu'à la forme sous laquelle on la lui donnait. Une voix chère s'unit encore à toutes ces voix, celle de Victor de Musset. Il avait pour lui l'influence que donne une affection mutuelle et profonde. Mais il ne s'en servit jamais pour contrecarrer le jeune poète dans ses goûts. Malgré

un besoin de vraie flamme qu'ils n'ont eu que rarement ». Puis, en 1857, dans l'article nécrologique sur Musset, il regrettait encore cette avidité d'indépendance qui avait précipité le poète, dès ses débuts, vers les excès, alors que « le seul développement de ce talent si franc et si vif aurait bien suffi à manifester naturellement son originalité. »

(157) Ce jugement que, selon la *Quotidienne*, « à coup sûr, il a condamné cette fois à être au service de son imagination jusque dans ses derniers caprices ».

(158) Le mot « talent » et le conseil se trouvaient dans l'article de la *Quotidienne*.

(159) Cette indication, qui dénote une lecture attentive et clairvoyante des *Contes d'Espagne*, c'est encore le critique de la *Quotidienne* qui la donne au poète : « Avec le talent dramatique qui distingue ces *Contes*, écrit-il, M. de Musset a dû déjà rêver le théâtre. »

(160) Citons, outre ce mot du *Figaro*, celui du *Courrier Français* (M. de Musset ne « saurait persévérer » dans ses défauts) et le conseil final de la *Quotidienne* (article du 23 février).

bien des déceptions, il gardait confiance dans l'avenir d'Alfred. Aussi les premiers essais du poète l'avaient-ils trouvé plus qu'indulgent, déjà complice. C'était le redressement de ses espoirs, si compromis. Peut-être risqua-t-il alors certains conseils; le romantisme exaspéré choquait ses goûts et beaucoup de ses idées, malgré sa vénération pour Jean-Jacques. Toutefois, il n'y mit aucun acharnement. Au contraire, il s'effaça (161); mais sans cesser jamais de s'intéresser passionnément au talent de son fils, et d'intervenir dans les grandes occasions. N'est-ce pas chez lui qu'eut lieu la première lecture des *Contes d'Espagne*? Enfin, en ces premiers mois de 1830, n'attendait-il pas avec fièvre les comptes rendus de la critique? (162) C'est qu'il n'ignorait pas qu'une presse défavorable compromet le succès d'un écrivain. Alors il se mit à l'affût de tous les articles; il poussa même le zèle plus loin, et cet homme, que le *Courrier français* représentait comme un de ceux « qui admirent le plus l'élégante pureté de style de Voltaire et de Rousseau » (163), plaida auprès de certains amis la cause de son fils. Il écrivit à M. de Cayrol, le critique de l'*Universel*, dont l'article avait été très sévère, et l'assura qu'une évolution se dessinait chez Alfred; à d'autres aussi, on peut le supposer (164). Surtout, quand il a lu quelque nouveau compte rendu, il ne peut se tenir d'en raisonner avec le poète, et celui-ci, sans doute, accepte la discussion, car il ne peut plus se confier à aucun de ses conseillers d'antan. Ce qu'ils se disent alors, il n'est pas difficile de le deviner (165). Le poète doit avouer ses perplexités; s'il ne veut pas renier le romantisme, il ne veut pour rien au monde rééditer les erreurs de son premier

(161) Et il fit bien; car, en 1828 et 1829, Musset, pris par le Cénacle et les amitiés qu'il y avait nouées, s'en était fait une sorte de famille intellectuelle, au regard de laquelle l'autre, la vraie, faisait figure d'amateurs enbourgeoisés. Aussi bien, il était alors à cet âge où beaucoup de jeunes gens se confieraient au premier venu plutôt qu'à leur père.

(162) Rappelons-nous la lettre à l'oncle Desherbiers : « Mon père, qui lit les journaux très exactement, a plus peur que moi. »

(163) L'article du *Courrier Français* est malheureusement anonyme; mais il est certain que son auteur connaissait, outre les écrits, jusqu'aux idées et aux goûts de M. de Musset père.

(164) Je pense au critique du *Courrier Français*; de la part d'un homme si visiblement épris du XVIII^e siècle, donc hostile aux romantiques, le fait de n'avoir aperçu et signalé dans les *Contes* que quelques taches déparant « une ou deux pièces » indique déjà une sympathie personnelle (que trahit la phrase sur M. de Musset père). Mais lorsqu'en outre, ce critique annonce avec sécurité que le jeune poète se ressaisira, je ne puis m'empêcher de songer à la lettre par laquelle Victor de Musset assure à M. de Cayrol que son fils évolue. N'en aurait-il pas adressé une semblable au journaliste anonyme?

(165) Certes les documents de première main nous manquent. Mais la lettre de Musset à son oncle, celles de son père à M. de Cayrol nous apportent ici des renseignements assez nets.

ouvrage, alors que le Cénacle l'y exhorte. Et M. de Musset ne pouvait que l'encourager à se ressaisir. Sans doute, est-ce au cours de ces entretiens (166) qu'un des interlocuteurs (peu importe lequel) fut amené à distinguer : le romantisme auquel on ne toucherait point, et ce qu'il y avait de dogmatique dans la doctrine du Cénacle, le tout s'incarnant dans Victor Hugo. La solution du problème commence à se dessiner. La correspondance de Victor de Musset avec M. de Cayrol permet d'en suivre les progrès. Elle s'ouvre par une lettre de protestation (167) contre l'article de l'*Universel*; elle avertit le destinataire que le jeune poète se « déromantise ». Après quelques mois, une nouvelle lettre (168) confirme cette évolution et trouve pour la résumer l'expression exacte : « le Romantique (169) se déhugotise tout à fait. » Le mot disait si bien ce qu'il voulait dire, que M. de Cayrol dans sa réponse (170) le prit à son compte. Donc, le père formulait, à son tour, des réserves qui prolongeaient les avertissements de la critique, comme la critique avait prolongé les entretiens du Mans. Et, les *Contes d'Espagne*, eux aussi, poussaient le poète dans le même sens. Il suffisait de relire le Recueil, une leçon s'en dégageait; quand on a débuté par une œuvre aussi audacieuse, on ne saurait persévérer, dans la même voie, sans baisser le ton (auquel cas, le second ouvrage déçoit le public), ou sans renchéir encore; et cela Musset ne saurait l'admettre. Aussi ne lui reste-t-il plus qu'à s'orienter autrement.

Un même avis lui vient donc de partout; son prochain volume doit apporter une formule nouvelle, une formule qui atteste, à l'endroit du Cénacle, une indépendance assagie.

(166) C'est une conjecture. Pourtant les lettres de Victor de Musset sont les premières à signaler, non seulement l'évolution du poète, mais la ligne de cette évolution, — la rupture avec le Cénacle, sans que le romantisme soit renié. Et voilà qui mérite de retenir l'attention.

(167) Lettre datée du 6 février 1830. J'ai pu en prendre connaissance, grâce à l'obligeance de M^{me} Lardin de Musset et de M. Maurice Allem. L'article de l'*Universel* avait paru dans le n° du 22-23 janvier précédent.

(168) Ecrite par Victor de Musset le 19 septembre 1830.

(169) Le mot vaut d'être retenu. Peut-être Victor de Musset l'emploie-t-il avec ironie. Mais toute la vie littéraire de son fils est là résumée : il reste romantique et il se déhugotise.

(170) Datée du 21 septembre. On y lit : « Je vous fais mon bien sincère compliment sur la déhugotisation de votre fils; il y a du génie dans cette tête-là; ne laissez pas se refroidir son amour-propre. »

CHAPITRE V

Le Malentendu progressif avec le Cénacle

Une fois son attention ainsi attirée, Musset était homme à poursuivre son examen jusqu'à ce que la lumière se fit en lui. Certes, une partie fine qu'on lui propose, une femme qui passe, un rien suffit à le distraire de son propos, pour un temps. Légèreté de papillon, qu'il gardera toute sa vie (1); mais, à peine la fantaisie satisfaite, il reprend ses recherches avec plus d'ardeur. Aussi avancement-elles (2). Laissons s'étonner ceux qu'aveugle la légende d'un Musset incapable d'esprit de suite et livré toujours aux caprices de son inspiration. La réalité est autrement complexe. Il se peut que les enthousiasmes soudains et fugitifs d'Alfred, que sa nature rebelle à la fidélité, que ses humeurs contradictoires entraînent chez lui (3) une réelle instabilité. Mais ce n'est là qu'un des aspects de son génie. Par ailleurs, il garde, comme à dix-sept ans, le goût de voir clair en lui-même, l'habitude de l'introspection, un certain besoin d'harmonie intérieure; et tout cela l'amène forcément à coordonner ses opinions littéraires. Car, en dépit des airs détachés qu'il affecte parfois, les problèmes de son art ne le laissent pas indifférent, tant s'en faut. Le dernier écrit auquel il ait travaillé, n'est-il pas une lettre à Buloz sur une question de littérature? (4) Cette lettre vient s'ajouter à toute une série

(1) En 1836, il vient ainsi de commencer la *Nuit de Juin*. Alfred Tattet arrive, l'invite à dîner. Voilà le poète parti, et sa *Nuit* abandonnée. (Cf. *Biographie*, p. 175.)

(2) Si l'on en veut une preuve irrécusable, on n'a qu'à relire, dans l'ordre chronologique, la série des *Revue fantastiques* et des poèmes de 1831. (Cf. plus loin, chap. VI.) On y voit la pensée du poète se préciser peu à peu jusqu'à la *Dédicace de la Coupe et les Lèvres*, où son attitude est arrêtée nettement.

(3) Et jusque dans son œuvre, car très jeune, il a admis comme une vérité indiscutable que l'inspiration ne devait ni se commander ni se forcer. Le poète doit l'attendre; et, nécessairement, plus ses émotions sont vives, plus vite elle s'impose.

(4) Exactement sur l'habitude et le goût qu'ont certains écrivains d'évoquer dans leurs ouvrages des personnages ou des noms qui appartiennent à l'histoire. (Lettre *Sur les voleurs de noms*, que M. Monval a livrée au public. Cf. *Correspondant*, 10 mars 1910.)

d'œuvres : poèmes (5), correspondance, fragments et articles en prose (6). En vérité, lorsqu'on dresse la liste complète de ces ouvrages, qui se précisent à des années de distance (7), on comprend qu'il a réfléchi, autant que la plupart de ses contemporains, aux grandes questions littéraires. Seulement, il le faisait à sa manière; avec le souci de détendre toujours son argumentation d'un sourire. Dès qu'il craint de verser dans le pédantisme, aussitôt il s'efforce à la plaisanterie (8). Et cette même crainte l'entraîne à refuser à ses idées la place que les autres poètes du moment donnaient aux leurs. Pas de manifeste retentissant. Ses opinions, il les glisse comme entre parenthèses, dans le corps de ses poèmes (9); dans des lettres particulières; dans quelques articles (10) que le grand public ignore encore aujourd'hui. Que les contemporains, habitués à plus de gravité dogmatique, n'aient pas rapproché ces fragments, soit (11). Mais l'heure n'est-elle pas venue, après trois quarts de siècle, que nous préférerions, nous, la vérité à la légende? et que nous le jugions à la lumière de ses écrits? Or, ce qu'ils nous prouvent, le voici : dès le lendemain des *Contes d'Espagne*, Musset entreprend de réfléchir sur son œuvre et sur la poésie; c'est le moment des *Revue fantastiques*, des *Secrètes Pensées de Rafaël*, en 1831; de la *Dédicace de la Coupe et les Lèvres*, en 1832; et l'intérêt qu'il y prend se traduira jusqu'à sa mort, dans une série d'ouvrages. Comment donc pourrait-on s'étonner qu'après les conversations du Mans, après les avertissements de la critique, il poursuive seul son examen? Ses habitudes d'esprit l'y contraignent; et les circonstances, elles aussi, l'y incitent.

(5) Les *Secrètes Pensées de Rafaël*, la *Dédicace de la Coupe et les Lèvres*, la *Soirée perdue*, les vers *Sur la paresse*, *Après une lecture*.

(6) Que Paul de Musset a réunis dans le volume des *Mélanges (Revue fantastiques)*, articles sur Jean-Paul, un mot sur l'art moderne, sur la tragédie, sur *Bajazet*, et aussi le *Poète déchu*, le plus retentissant de ces ouvrages restant les quatre *Lettres de Dupuis et Cotonet*. (Septembre 1836, mai 1837.)

(7) Sur les folies de ses débuts et sur son passage au Cénacle, il s'est ainsi expliqué, dès 1831, dans les *Secrètes pensées*; il y est revenu dans la *Dédicace* (1832), dans le *Poète déchu* (1839), enfin dans la lettre à Buloz (1857) et chaque fois son point de vue, dans l'ensemble, reste le même.

(8) Parfois même l'ironie se fait un peu appuyée. (Cf. certains passages des *Lettres de Dupuis et Cotonet*.)

(9) Cf. les *Secrètes Pensées de Rafaël*, *Sur la presse* ou l'éloge de La Fontaine dans *Silvia*.

(10) Qu'on trouvera dans les *Mélanges* ou dans les *Œuvres complètes*, publiées par M. Maurice Allem.

(11) Ils considéraient Alfred de Musset comme un dilettante. (Cf. le *Cours familier*, de Lamartine.)

LE NOUVEAU MILIEU DE MUSSET. — L'INFLUENCE
DE TATTET ET DES DANDIES

Car Musset, en 1830, ne mène plus la même existence qu'en 1828. Jadis, sa vie tenait entière dans le cadre du Cénacle. Il n'entendait qu'une seule voix et ne fréquentait qu'un seul milieu (12). Ses amis mêmes étaient, auprès de lui, les plénipotentiaires du Romantisme; et l'affection qu'il leur vouait l'enchaînait davantage au groupe. Mais, en 1829, tout change (13). Le caprice du hasard fait surgir devant Alfred une amitié nouvelle à tous égards. Jusqu'alors tous ceux dont il s'était rapproché écrivaient, tous étaient ses aînés (14). Le voici qui se lie à un jeune, à l'un des lions du jour : Alfred Tattet. Dès lors, un milieu différent s'ouvre devant lui; celui des élégants. Aussitôt, il s'y plonge, et, du coup, sa vie se déchire.

Le piquant de l'aventure, c'est que cette affection s'est nouée à l'ombre du Cénacle. Non que Tattet fût un habitué de l'Arsenal (15). Mais il connaissait quelques poètes, notamment Guttinguer. Est-ce Ulric qui rapprocha les deux jeunes gens? Paul de Musset affirme le contraire (16). Mais l'auteur d'*Arthur* les enveloppait tous deux d'une même affection; il leur donnait les mêmes exemples et, plus tard, il leur enverra les mêmes semonces (17). De la sorte, Guttinguer assurait la transition entre les amitiés littéraires de Musset et son amitié mondaine, entre ses amitiés éphémères et l'amitié durable de sa vie. Car il ne s'agit plus ici (18) d'un de ces coups de foudre amicaux qui embrasent

(12) De la sorte, Guttinguer, ou Vigny, ou Sainte-Beuve, l'avaient maintenu au Cénacle, entre 1828 et 1830, comme, en 1827, Paul Foucher l'y avait attiré.

(13) A ce sujet, M. Séché commet une erreur de date, dans son livre *La Jeunesse dorée sous Louis-Philippe*. Il y écrit que Tattet, enthousiasmé par les *Contes d'Espagne*, désira connaître leur auteur. Or, Paul de Musset note avec raison, dans sa *Biographie* (p. 90), qu'en 1829 son frère « eut le bonheur de trouver un véritable ami, Alfred Tattet... » Le vrai est que cette amitié, ébauchée dès 1829, n'agit sur la vie du poète qu'à partir de 1830.

(14) Ainsi Guttinguer, Vigny, Sainte-Beuve. On ne peut faire d'exception que pour Paul Foucher.

(15) Aucun des membres habituels du Cénacle — à l'exception de Guttinguer et de Musset — ne fait mention de Tattet dans ses souvenirs. Il est donc probable que le jeune homme n'assista jamais aux réunions romantiques.

(16) C'est chez Tattet, affirme-t-il (p. 90), que « Musset connut Ulric Guttinguer ». La chose est surprenante, Guttinguer étant particulièrement lié avec Sainte-Beuve. Mais nous ne possédons aucun document qui permette d'adopter ici une thèse opposée à celle de Paul de Musset.

(17) Elles n'eurent aucune efficacité. Musset y répondit même par des vers impossibles à citer.

(18) Comme avec Paul Foucher.

l'adolescence; pas davantage d'une communion dans les mêmes admirations littéraires (19). Non. Ce sentiment nouveau, une sympathie complète en a marqué le début; l'habitude de rencontres fréquentes, la certitude acquise par chacun qu'il peut compter sur l'autre, une manière de tendresse où viennent se fondre l'admiration et le dévouement (20), la reconnaissance et la confiance (21); enfin, une intimité illuminée par les confidences d'autrefois, et par ce charme contre lequel nul cœur humain ne se défend, que l'ami sait, aussi bien que nous, notre jeunesse; telles sont les étapes par où passa cette affection avant de devenir une vieille amitié. Je ne sais dans la vie de Musset que deux ou trois sentiments aussi tranquilles et durables (22). Aussi cette amitié lui a-t-elle inspiré toute une série de poèmes, tantôt voilés par la tristesse :

Dans mes jours de malheur (23), Alfred, seul entre mille,
Tu m'es resté fidèle où tant d'autres m'ont fui.
Le bonheur m'a prêté plus d'un bien fragile;
Mais c'est l'adversité qui m'a fait un ami...
Mais, du moins, j'aurai pu, frère, quoi qu'il m'arrive,
De mon cachet de deuil sceller notre amitié.
Et que demain je meure ou que demain je vive,
Pendant que mon cœur bat, t'en donner la moitié (24).

tantôt frémissants de confiance; tel ce sonnet daté de Bury (25) :

Qu'il est doux d'être au monde et quel bien que la vie!
Tu le disais ce soir, par un beau jour d'été,
Tu le disais, ami, dans un site enchanté,
Sur le plus vert coteau de ta forêt chérie.

Nos chevaux, au soleil, foudraient l'herbe fleurie;
Et moi, silencieux, courant à ton côté,
Je laissais au hasard flotter ma rêverie;
Mais dans le fond du cœur, je me suis répété :

(19) Comme avec Vigny ou Guttinguer.

(20) De la part de Tattet, surtout. A cet égard, les lettres de Tattet à Guttinguer, publiées par M. Séché (*La Jeunesse dorée sous Louis-Philippe*) sont des documents de premier ordre.

(21) Du côté de Musset. (Cf. les poèmes ou les lettres que nous citons plus loin.)

(22) Sa sympathie pour M^{me} de Castries et peut-être le sentiment « sans nom » qui le lie à sa marraine.

(23) Il s'agit ici du deuil qui venait de frapper le poète. Son père était mort le 7 avril.

(24) Vers écrits en mai 1832.

(25) Propriété de la famille Tattet. Le poème est daté du 10 août 1838.

Oui, la vie est un bien, la joie est une ivresse;
Il est doux d'en user sans crainte et sans soucis;
Il est doux de fêter les dieux de la jeunesse,

De couronner de fleurs son verre et sa maîtresse,
D'avoir vécu trente ans (26) comme Dieu l'a permis,
Et si jeunes encore, d'être de vieux amis (27).

Plus tard encore, lorsque Tattet ira s'enterrer à la campagne (28), Musset lui dira ses souvenirs et ses craintes :

Ainsi, mon cher ami, vous allez donc partir!
Adieu, laissez les sots blâmer votre folie.
Quel que soit le chemin, quel que soit l'avenir,
Le seul guide en ce monde est la main d'une amie.

Vous me laissez pourtant bien seul, moi qui m'ennuie.
Mais qu'importe? l'espoir de vous voir revenir
Me donnera, malgré les dégoûts de la vie (29),
Ce courage d'enfant qui consiste à vieillir.

Quelquefois seulement, près de votre maîtresse,
Souvenez-vous d'un cœur qui prouva sa noblesse
Mieux que l'épervier d'or dont mon casque est armé;

Qui vous a tout de suite et librement aimé,
Dans la force et la fleur de la belle jeunesse,
Et qui dort maintenant, à tout jamais fermé.

Ce ne sont là que quelques exemples. Pour être complet, il y faudrait ajouter la *Dédicace de la Coupe et les Lèvres* (30); un court poème en 1842; quelques vers à M^{me} Tattet (31); enfin cette correspondance qui s'égrène de 1831 jusque dans les dernières années de la vie de Musset. Amitié rare; on la retrouve près d'Alfred à toutes les heures graves. En 1832, quand le choléra emporte Victor de Musset, quand le poète chancelle, désespéré, Tattet accourt près de lui (32); en 1834, lorsque, dans sa chambre de l'hôtel Danieli (33), il

(26) Musset arrondit ici les chiffres. Ni Tattet ni lui n'ont encore vingt-neuf ans.

(27) Leur amitié remontait alors à plus de neuf ans en arrière.

(28) Après son mariage. Le poème de Musset fut écrit le 17 mai 1843.

(29) Dégoûts de toutes sortes : non seulement le poète a connu bien des déceptions sentimentales, mais il se voit encore presque inconnu du grand public; enfin, il se sent plus seul que jamais.

(30) Ecrite en août 1832 et dédiée à Tattet.

(31) Cf. *Œuvres posthumes* (p. 69).

(32) Il rend courage au poète, alors éperdu, et qui parlait déjà de s'engager (soit dans les chasseurs du duc de Chartres, soit dans les lanciers, où il retrouverait Eckmühl, deux de ses anciens camarades). A ce sujet, cf. *Biographie* (p. 110).

(33) A Venise.

échappe à la mort si péniblement, Tattet arrive à Venise (34) : il réconforte le convalescent, rend à Sand le courage qui commençait à lui manquer (35), et conquiert la sympathie de Pagello; quelques mois plus tard, quand, Musset revenu à Paris (36), commence entre le poète et sa maîtresse une épuisante poursuite, Tattet, une fois encore, intervient. De tout le poids de son amitié, il s'acharne à rompre l'aventure. C'est lui qui ouvre les yeux de son ami; lui qui décide une première séparation (37), et qui rend inévitable la rupture. Par la suite, cette amitié demeura tout aussi vigilante; la correspondance de Tattet l'atteste : en toute occasion il s'unit au concert des fidèles, pour soutenir le poète (38); il applaudit chaque œuvre nouvelle; il vient, sur la demande de Musset (39), assister aux premières représentations de son théâtre; il se désole de l'existence que mène Alfred (40). Tout cela, nul n'y contredit. Mais ce que l'on reconnaît moins communément, c'est que cette amitié exerça, dès 1830, une influence décisive sur l'esprit du poète.

Quoi d'étonnant? Les deux Alfred s'étaient plu dès la première rencontre. Tattet était accoutumé à jouer le rôle de mécène; de toutes parts, des sympathies parfois intéressées venaient à lui. Mais lui, il était en quête d'une amitié vraie, à laquelle il se donnât tout entier; avide de jouer les confidents auprès d'un être qu'il reconnaissait supérieur. Cette supériorité ne lui paraissait nulle part si manifeste que chez les poètes; seulement, il les voulait à portée de l'entendre, point environnés de cette foule d'adorateurs où il risquerait de se perdre (41); surtout, il désirait que des goûts communs jetassent autant de ponts entre cet ami idéal et lui-même. Successivement, il s'était lié avec Guttinguer, et avec Félix

(34) Tattet faisait alors, lui aussi, un voyage au delà des Alpes.

(35) Cf. une lettre de Tattet à Sainte-Beuve (de Florence, le 17 mars 1834, citée par M. Spoelberch de Lovenjoul : *La Véritable Histoire de Elle et Lui*).

(36) On sait dans quel état de fatigue : « Corps malade... âme abattue... cœur en sang », disait-il lui-même. (Cf. Paul de Musset, *Bio-graphie*, p. 132.)

(37) Toute provisoire d'ailleurs, à la fin de l'automne 1834.

(38) Alors que la critique, par son silence obstiné, risquait de le décourager.

(39) Une lettre de 1847. Avant la première du *Caprice*. Le poète y dit à son ami : « Serait-il possible que vous n'y veniez pas? Je vous préviens que je vous garde une loge... » (Séché, *Correspondance*, p. 239.)

(40) Citons, parmi de nombreux passages, cet extrait d'une lettre de Tattet à Guttinguer (1844) : « Alfred continue à être plongé dans les filles; il y laissera son génie et sa santé. Quel affreux suicide. » (Citée par M. Séché : *La Jeunesse dorée sous Louis-Philippe*.)

(41) Ainsi Guttinguer et Arvers, ainsi Musset lorsque Tattet le connut. Entre eux trois, il n'y a guère que ce trait commun : la vocation poétique sans génie consacré.

Arvers (42). C'est un privilège rare de rencontrer du premier coup le sentiment que l'on rêve; le plus souvent, des ébauches précèdent le portrait, que l'on prend un temps, pour le portrait lui-même. Ainsi Tattet esquissa, près de Guttinguer (43) et près d'Arvers (44), l'amitié qu'il ne devait trouver au point qu'avec Musset. Les sympathies du passé pâlirent alors devant l'ardeur optimiste, l'âme passionnée, la vocation voluptueuse d'Alfred, devant ce printemps parfumé de génie. Ainsi naquit un sentiment que d'Alton Shée définit comme « l'adoration d'une âme admirative pour un être supérieur », non comme une amitié (45). En quoi, il se trompe; il tient à développer cette thèse que notre poète fut toujours rebelle à l'amitié, et quand il rencontre l'unique exception à cette règle, il trouve commode de la nier. En réalité, Musset garda, pour Tattet, une affection durable; lui-même a déclaré qu'elle était née « tout de suite et librement » (46). Il faut l'en croire. L'ami possédait d'ailleurs des qualités, les mieux faites pour séduire notre poète. L'aspect seul de ce garçon vigoureux, au visage sympathique, laissait une impression de jeunesse : une jeunesse, ardente à vivre, spontanée, pleine de gaité, volontiers libertine, audacieuse dans sa conduite comme dans sa mise. Avec cela, le prestige d'une fortune considérable, nette et honnête (47); l'art de la dépenser. Du luxe, sans ostentation; de la magnificence et point de vanité; le brillant du grand seigneur, mais pas de morgue; la solidité de la bourgeoisie, sans étroitesse; en un mot, les qualités qui, dès l'enfance, séduisaient Musset chez ses camarades. Et lorsqu'ils se

(42) Notre poète n'eut pas de peine à faire oublier ses devanciers; il avait, en plus d'eux, le génie; surtout, il réunissait les qualités de l'un et de l'autre; fervent de l'amour, comme Ulric; jeune, sentimental, comme Félix Arvers; et il n'avait ni la maturité de l'un, ni le ton dogmatique de l'autre.

(43) Né en 1785, Guttinguer avait vingt-quatre ans de plus que Tattet.

(44) Né en 1806, Arvers était à peu près contemporain de Tattet. Mais il avait une nature exclusive, jalouse, un caractère fermé, porté à la tristesse; témoins les vers qu'en novembre 1832 il adressa à Tattet, en attaquant sans adresse Alfred de Musset. (Cf. Glinel: *Félix Arvers*.) Il y avait là de la jalousie sentimentale; peut-être de la rancune littéraire. Arvers n'eut pas de chance avec Musset. Leurs inspirations se rencontraient parfois (sur François I^{er}, notamment), seul Musset y était heureux — et il le savait. — N'écrivit-il pas un jour à Roger de Beauvoir :

C'est moi qui suis l'étoffe,
O philosophe,
Et ton Arvers
N'est que l'envers.

(Cf. Séché, *Alfred de Musset*, tome I.)

(45) Dans les Mémoires de d'Althon Shée.

(46) Cf. *Poésies*, II, p. 296.

(47) Le père et le grand-père d'Alfred Tattet avaient été des agents de change fort estimés sur la place.

connurent mieux, ce fut une sorte d'enchantement. A peine plus âgé que Musset (48), Tattet savait à merveille son métier d'hôte : dans sa maison de la rue Grange-Batelière, la table était magnifiquement servie, la cave de premier ordre, le chef incontesté, l'accueil plein de courtoisie. Aux murs, quelques toiles, bien choisies; dans la bibliothèque, des livres de marque (49).

Dans l'écurie, le poète savait qu'un cheval l'attendait pour ces randonnées campagnardes qu'il aimait. On partait dans la banlieue parisienne, alors si fraîche. On poussait jusqu'à Bury, par exemple, car Tattet avait fait ouvrir devant quelques privilégiés, malgré leur réputation de fêtards, les portes de la propriété paternelle. On était reçu là, par une de ces familles de la bourgeoisie parisienne dont l'atmosphère repose; on s'y sentait en terre solide (50) et française. D'autres jours, quand la jeunesse avait des projets plus gaulois, on allait droit à Margency (51), cadre plus discret, mi-rendez-vous de chasse, mi-maison de campagne; on amenait n'importe quelle conquête d'une heure; on se livrait à mille folies. Tattet faisait régner là la cordialité; il alliait des attentions de gentilhomme à une gaité de collégien (52). En somme, le modèle du célibataire qui sait vivre. Et, pour Musset qui débutait dans la carrière, un guide plein de la plus attrayante expérience. Joignez à cela que Tattet est parisien de race depuis trois générations et plus. S'il lui sourit d'enfouir quelques jours à la campagne chaque nouvel amour qui passe, il éprouve vite le besoin de revenir aux boulevards. Autre goût qui les rapproche, Musset et lui. Surtout, ils ont la même conception de l'existence. Tattet se montre déjà tel qu'il sera jusqu'en 1843 (53) : butinant les tendresses du chemin, allant de l'actrice à la grande dame, de la bourgeoise à la grisette. Tout Don Juan connaît cet art de butiner. Mais lui, comme le Don Juan dont rêve

(48) Il était né à Paris le 19 novembre 1809.

(49) Le « soupeur » de vingt ans avait en lui des traits de « l'honnête homme » de jadis. Il aimait lire des vers, il les goûtait avec finesse. Musset n'hésitait pas à lui soumettre ses poèmes inédits. C'est ainsi qu'il lui lut *A quoi rêvent les jeunes filles*. Et, en 1839, il lui demanda son avis sur le *Poète déchu*. (Cf. *Biographie*, p. 236.)

(50) La famille d'Alfred Tattet se faisait gloire de certaines alliances. Un oncle, François Thurot, était membre de l'Institut et professeur au Collège de France; un autre oncle était général de division et inspecteur général des remontes.

(51) Propriété voisine de Bury et louée « en cachette » par Alfred Tattet.

(52) Du collégien, il avait la légèreté, l'absence de bon sens et cette ardeur qui n'admet point d'obstacle à la réalisation de ses désirs. Mais, jusque dans ses folies, il gardait de la tenue.

(53) C'est-à-dire jusqu'à son mariage.

Musset (54), se prend au jeu; il lui arrive d'aimer un an, six mois, deux mois, de souffrir (55); alors il devient si séduisant qu'on le suit, au fond de la Bretagne, à l'étranger. Il est un spécialiste de l'enlèvement; il emmène, avec lui, tantôt une bourgeoise de Paris, tantôt une romanesque étrangère, traqué parfois dans sa fuite à deux par des exploits d'huissier, des papiers de police, la colère des maris, et les malédictions affectueuses de sa famille; cela jusqu'au jour où l'un des deux fuyards se lasse, et où, abandonné une fois, abandonnant l'autre, il revient un peu endolori, attendre la prochaine escapade. Ni vice, ni méchanceté, dans tout ceci; mais le besoin d'aimer, d'être aimé; et de la légèreté, à revendre. Tel il sera sa jeunesse durant, tel il apparaît déjà en 1830. Comment Musset résisterait-il à ces séductions?

L'idée ne lui en vint pas; il transforma vite la sympathie en intimité. Et, naturellement, celui qui attira l'autre à lui, ce fut Tattet. Sa fortune le voulait ainsi, et l'attrait d'un milieu nouveau sur l'esprit d'Alfred. Le poète avait risqué déjà quelques pointes dans le monde des « Soupeurs »; il y avait retrouvé des camarades, tel d'Alton Shée (56). Mais il n'y avait pas ses habitudes; il les y prit, grâce à l'amitié de Tattet; son goût pour la vie légère, pour les aventures galantes, tout le côté parisien de sa nature, s'épanouirent soudain. Une troisième étape commence, ici, sur la route du poète. L'heure d'Octave (57) sonne; l'heure de la débauche, disent les moralistes. Disons seulement : l'heure du plaisir, du matérialisme, du réel. Non que le poète se transforme. Mais, dans cette vie nouvelle, bien des goûts s'affirment, qu'il a depuis toujours. Il aime, dès longtemps, à se singulariser; or, à tout instant de la journée, on se sépare ici du vulgaire : on vient de se coucher lorsqu'il se lève, on ouvre l'œil pendant qu'il déjeune, on déjeune au moment où il se hâte vers son labeur, on vit pendant son sommeil; si, par hasard, on le croise, le dandysme que l'on affiche, le fait se retourner sur votre passage (58). Il a le goût

(54) Et dont il ne tardera point à tracer le portrait dans *Namouna* (1832).

(55) Cf. la lettre que Musset lui écrivait à Bade, en 1835 : « Je crois que ce que je peux vous dire de mieux, c'est qu'il y a tantôt huit ou neuf mois, j'étais où vous êtes... Je croyais que c'en était fait de moi pour toujours, que je n'en reviendrais jamais. Hélas! hélas! comme j'en suis revenu!... Vous en viendrez là, mon ami. Je vous plains aujourd'hui bien sincèrement parce que vous souffrez. Quand vous serez guéri, vous n'en serez pas fâché, soyez-en sûr. »

(56) Edmond d'Alton Shée, pair de France et frère de M^{me} Jaubert.

(57) C'est-à-dire l'heure du matérialisme. Depuis quelque temps déjà, — et rien qu'à lire *Mardoche*, — on pouvait deviner qu'elle viendrait.

(58) Satisfaction dont nous trouvons un écho dans le *Poète déchu* (1839). Le poète, y traçant son portrait à vingt ans, écrit : « D'une conduite, au reste, assez dissipée, affectant des idées de rouerie qui rimaient avec ma poésie, fier de passer quand on se retournait. »

de l'élégance; or, le vêtement masculin prêtait alors à toutes sortes de raffinements et les dandies pouvaient lancer un coloris, se redresser dans un habit plus cintré, se perdre dans une redingote plus flottante; tendre sur une jambe bien dessinée un pantalon plus collant, arborer du linge plus travaillé. Misères, bougonnent les censeurs; mais Musset, alors, a une silhouette facile à mettre en valeur, une chevelure sur qui les coiffures prennent une allure de bataille; et ces petites choses l'intéressent. Voilà le fait (59). En outre, il aime le luxe : les vastes pièces, les meubles de prix, le ruissellement des lumières. Comment ne se plairait-il pas chez Tattet, ou dans le décor des grands cafés? Chez Tortoni, au Café anglais, au Café de Paris? Lui-même l'a avoué plus tard : « l'espace compris entre la rue Grange-Batelière et celle de la Chaussée d'Antin, c'est un des rares points sur la terre où le plaisir s'est concentré... l'univers est là, de l'autre côté du ruisseau ce sont les Grandes Indes... le monde dandy, rasé et coiffé, déjeune jusqu'à deux heures, à grand bruit, puis s'envole en bottes vernies. Ce qu'il fait de sa journée est impénétrable... » Il revient vers six heures : « le club de l'union s'illumine et les équipages s'y arrêtent; les dandys sautillent çà et là avant d'entrer au Jockey Club »; à huit heures et demie, « c'est le beau moment » : les femmes font leur apparition, jusque vers dix heures; la vie reprend après la sortie des théâtres; puis tout ce monde s'éparpille « et trois ou quatre fiacres patients attendent, seuls, devant le Café anglais, des soupeurs attardés qui ne sortiront qu'au jour ». Tel est le « paradis masculin » où s'agite « l'âme du boulevard ». « Si je vous dis que, pour un jeune homme, il peut y avoir une extrême jouissance à mettre une botte qui lui fait mal au pied, vous allez rire... Si je vous dis qu'assister régulièrement à toutes les premières représentations, manger des fraises presque avant qu'il y en ait, prendre une prise de tabac au rôti, savoir de quoi on parle et quand on doit rire, et quelle est la dernière histoire d'une coulisse, parier n'importe sur quoi le plus cher possible et payer le lendemain, en souriant, tutoyer son domestique et ne pas savoir le nom de son cocher, sentir le jasmin et l'écurie, lire le journal au spectacle, aux endroits qu'il faut et à propos, jouer le distrait et l'affairé en regardant les mouches, boire énormément ou pas du tout, coudoyer les

(59) Aussi bien, jusque dans le milieu des lettres, il n'est point le seul à s'occuper de sa toilette. Le gilet rouge de Gautier indique un souci du vêtement, tout comme le dandysme de Musset. Mais il ne choque pas certains, parce qu'il exprime de l'indépendance vis-à-vis du monde. Conception étrange qui permet à l'écrivain le feutre à grands bords, même choisi avec soin, quand la mode est aux petits chapeaux, et qui le lui reproche comme une mesquinerie, quand on est aux larges coiffures.

femmes d'un air ennuyé avec une rose de Rivoli à sa boutonnière, avoir enfin pour maîtresse une belle dame qui montre pour trois francs à tout un parterre ce qu'il y a de plus secret dans son ménage : si je vous dis que c'est là le bonheur suprême, vous allez vous moquer de moi... une botte qui fait mal va presque toujours bien... à une première représentation, s'il n'y a pas d'esprit dans la pièce, il y a du monde pour l'écouter; rien n'est si doux qu'une primeur quelconque; une prise de tabac fait trouver le gibier succulent; rire, bavarder, parier et payer sont choses louables et permises à tous; l'odeur de l'écurie est saine et celle du jasmin délectable... l'air ennuyé ne déplaît pas aux dames, et une femme qui vaut la peine qu'on aille au parterre, quel que soit le prix de la place, est assurément digne de faire le bonheur d'un homme distingué » (60). On le sent bien, cette existence le séduit encore en 1840. A plus forte raison lui paraît-elle charmante à vingt ans. Car il est né mondain, comme d'autres naissent solitaires. En outre, il aime s'abandonner à son caprice; or, dans ce groupe où il suit Tattet, est-il jamais sûr le matin de ce qu'il fera l'après-midi? Des courses, s'il en trouve le loisir. Il passera chez son tailleur, il reviendra dîner en famille. Bast! Le soleil luit, et le voici parti vers l'Ecole de natation du Pont Royal; il y rencontre quelques compagnons (61); on revient en groupe vers les Boulevards et la journée s'achève aux tables de bouillotte (62). Ajoutons, à tous ces attrait, le papillonnement Don Juanesque. « J'ai dit à mon cœur, à mon faible cœur... », ainsi murmure Coelio (63); mais Octave le rabroue.

Il m'a répondu : ce n'est point assez,
Ce n'est point assez d'aimer sa maîtresse;
Et ne vois-tu pas que changer sans cesse
Nous rend doux et chers les plaisirs passés?

L'insatiable compagnon! Comment serait-il déjà las? Lui qui aime la jeunesse et la beauté, où pourrait-il rencontrer de plus jolies femmes qu'avec cette troupe qui a ses entrées partout, dans les salons du faubourg, dans les coulisses des théâtres, valsant ce soir sous l'étincellement des lumières « avec une vraie marquise parée à vrais diamants » (64),

(60) Fragment publié par M. Allem (*Œuvres Complémentaires*) sous ce titre : « Un boulevard parisien ».

(61) Notamment Althon Shée qui, comme Musset, aimait fort la natation. (Cf. Althon Shée, *Mémoires*.)

(62) Cette bouillotte que l'oncle Van Bück maudit dans *Il ne faut jurer de rien*. (*Comédies*, II, p. 328.)

(63) Au moment même où nous sommes parvenus. Ce poème, intitulé *Chanson*, a été écrit en 1831. (*Poésies*, I, p. 206.)

(64) L'expression est de Paul de Musset. (*Biographie*, p. 89.) Il ajoute que c'était là, pour son frère, « le comble du bonheur ».

soupant le lendemain avec une danseuse en renom, et le surlendemain enlevant quelque grisette émerveillée? Où pourrait-il rencontrer plus de jeunesse que parmi ses camarades prêts à toutes les folies? Il y a là Malitourne et Tattet, Chenavard et Belmont, Alfred Arago toujours en veine de plaisanter (65), Arvers, d'Alton Shée, Becquet et Roger de Beauvoir, écrivain à la prose alerte, au vers facile (66). Il y a là le major Frazer, intéressant comme un livre, pour avoir « roulé sa bosse » à travers l'Europe entière (67); le prince de Belgiojoso, « beau et joyeux » en vérité, proscrit qui s'est fait de l'exil une vie charmante et, avide de liberté, s'est séparé, dès le lendemain de son mariage, d'une des plus belles femmes du siècle. Tous marchent dans la joie; tous ne vivent que pour l'amour, dernier lien qui les unit, Musset et eux. Car plus que jamais, il a soif d'aimer. Naguère (68), les flirts de l'Arsenal pouvaient le satisfaire : conversations à demi-mot, soupirs alternés, regards qui se dérobent, communion dans les mêmes enthousiasmes poétiques, et tous ces plaisirs où l'adolescence trouve le premier frisson du bonheur. Mais aujourd'hui! Chérubin ne se borne pas à soupirer près de sa marraine : il lui faut embrasser Suzanne; il faut, que Fanchette erre par le jardin. Car il a plus de vingt ans; les rêves de son adolescence se sont précisés, tandis que certain mari mettait ses gants verts (69). Il a composé les *Chansons* à mettre en musique. L'ardeur ancestrale des Salviati (70), des Musset de la Bonne Aventure (71), s'est réveillée en lui. Il se tient heureux désormais,

(65) Musset et lui sympathisèrent vite, et pour longtemps. Le ton de leurs relations nous est donné par une lettre du poète (dans la collection Bixio, à la Bibliothèque Nationale, tome VI) : « Lundi, Alfred (il s'agit de Musset) prévient Alfred (ici Arago) qu'Alfred (c'est Tattet) vient d'arriver. Ceci est un vers qu'on vous envoie pour trinquer, si vous voulez venir demain mardi, à six heures, rue Grange-Batelière, 13 (non pas 15). Tâchez d'être loisible, et j'irons fricoter. Autre vers, mais ce n'est pas ma faute. A vous. »

(66) Roger de Beauvoir — de son vrai nom, Roger (Beauvoir était une terre qu'il avait en Normandie), — disait de lui-même : « J'ai bu pour cent cinquante mille francs de champagne et composé trois cents petits poèmes. » (Cf. Séché, *Alfred de Musset*.) Il a écrit, en prose, *Les Soupeurs de mon temps*; en vers, *Les Meilleurs fruits de mon panier*.

(67) Né au plus tard en 1796, il était Ecossais par son père, Portugais par sa mère, avait pris du service en France, puis en Russie, et avait vécu un temps en Espagne.

(68) Au temps où il commençait de fréquenter au Cénacle.

(69) Souvenir que Musset devait évoquer dans *Il ne faut jurer de rien* (acte I, scène 1).

(70) Notre poète descendait, en effet, de Cassandre Salviati (la Cassandre de Ronsard), Guillaume de Musset ayant épousé, en 1580, sa fille, Cassandre de Peigné. Et Musset, dans son *Lorenzaccio*, a dit ce qu'il pensait lui-même de ses lointains ancêtres florentins. (Cf. le personnage de Julien Salviati.)

(71) Qui animaient de leurs fêtes et de leurs ripailles ce manoir de la « Bonne-Aventure ».

pourvu que l'amour vienne à lui, même réduit au simple plaisir, pourvu qu'il ait le spectacle de la beauté dans un cadre de choix. Foin des goûters de l'Arsenal et de ces retours en groupe par les rues de la ville, à la lumière des quinquets. Quel amour résisterait au tableau de la bien-aimée barbotant, parapluie déployé, et ses bas blancs étoilés de crotte? « C'est autre chose », proclamera l'oncle Van Bück (72), « de descendre d'un beau cheval pour retrouver au fond d'un hôtel une bonne famille opulente, ou de sauter à bas d'un carrosse de louage pour grimper deux ou trois étages ». Octave ne tient pas à la famille opulente. Mais le cadre le séduit (73). Amour et luxe, élégance et beauté, jeunesse et folie; dans le milieu où Tattet l'entraîne, notre poète sent s'épanouir des penchants qu'il avait un temps sacrifiés.

Il y reprend aussi conscience de tout ce que le Cénacle avait étouffé en lui. D'abord le goût qui le porte vers le réel; il n'y a guère cédé depuis deux ans. A travers ses lectures, il s'est construit une théorie de l'amour, de l'existence, de l'homme où l'observation ne tient qu'une place secondaire (74). Aujourd'hui, il peut étudier les autres et s'observer. Cette analyse a l'attrait du vrai, du vivant. Et cet attrait le pousse à suivre ses camarades jusque dans leurs excès. Excès qui contre-balancent celui où le Cénacle l'avait précipité : un équilibre en doit naître avec le temps. Et ce retour se produit au moment où, dans l'ordre des théories littéraires, l'intelligence du poète cherche à saisir la vérité. Nous assistons donc à un effort de tout son être : sensibilité, jugement, imagination, vers le vrai; et la vie qu'il mène l'y favorise en dépit des apparences. Ne le sépare-t-elle pas chaque jour du milieu romantique? (75) N'y apprend-il pas le prix des plaisirs que les maîtres du Cénacle méprisaient, la vanité de certains de leurs rêves? (76) En outre, ses nouveaux amis lui font sentir certaines faiblesses du Cénacle. Tous ces jeunes hommes, en effet, étaient gens ouverts aux lettres; certains écrivaient (77); les autres savaient discuter

(72) Cf. *Il ne faut jurer de rien*. (I, 1, *Comédies*, II, pp. 325-326.)

(73) Cf. *Il ne faut* (I, 1, *Comédies*, II, p. 328), la réponse de Valentin : « Ce serait, dites-vous, autre chose si je descendais d'un beau cheval pour entrer dans un bon hôtel : je le crois bien ! Vous en parlez à votre aise. »

(74) Ce sont ces théories *a priori* que Musset a exprimées dans ses *Contes d'Espagne*, comme autant de vérités.

(75) Qu'on la suive, à travers les diverses étapes de la journée, on s'aperçoit que, dominée par la recherche du plaisir le plus physique et le plus frivole, elle est, dans chacun de ses détails, un démenti presque constant à l'idéal d'un Hugo ou d'un Lamartine.

(76) Et, pour ne prendre qu'un exemple, de leur psychologie.

(77) Ainsi Guttinguer, qui avait déjà publié ses *Mélanges poétiques* (1826); ainsi Beauvoir, ainsi Félix Arvers.

littérature, et, volontiers, s'attardaient autour d'un livre ou d'un poème. Chez eux, aucune hostilité contre le mouvement romantique (78), mais le ton de certaines préfaces amenait des sourires sur leurs lèvres; les questions de technique, pour lesquelles les hommes du Cénacle se passionnaient, leur paraissaient sans intérêt; par contre, amis de la liberté, ils la croyaient plus nécessaire au poète qu'à personne (79); ainsi, ils accusaient ce qui séparait les revendications du romantisme à ses débuts et les dogmes que l'Ecole tendait, vers 1830, à multiplier. Que dis-je? Quand Musset y réfléchit, les vrais romantiques, il doit lui paraître que ce sont ses nouveaux amis. Qui donc brave plus qu'eux l'opinion bourgeoise? C'est Tattet défrayant parfois la chronique scandaleuse (80), promenant en Italie la Déjazet, fuyant Paris avec la belle Madame P... C'est Frazer menant par l'Europe son existence vagabonde, récoltant les aventures et les duels (81). C'est Belgiojoso, conspirateur, chef de rebelles (82), traqué par la police et traquant les belles, et quelques jours après ses noces, s'affichant avec ses maîtresses. Ces hommes-là ne sont-ils pas les vrais disciples de Byron, les vrais frères de Paez et de Mardoche? (83) Enfin, ces viveurs contribuent d'une autre façon à tirer Musset hors du Cénacle. Ils l'entourent d'admiration. Certes, quelques-uns d'entre eux le trouvaient irritant parfois. Arvers, par exemple, qu'il avait dépouillé d'une chère affection; Alton Shée, tout étonné de retrouver là (84) un camarade d'enfance qu'il avait pensé ne jamais revoir; Roger de Beauvoir, porté à noter sans indul-

(78) Certains d'entre eux y sympathisaient ouvertement : Guttinguer, Roger de Beauvoir. C'est à lui, et en réponse au cadeau que l'on sait, que le maître a dédié ses vers : « Au poète qui m'envoie une plume d'aigle ».

(79) En quoi, Alfred de Musset et eux se trouvaient d'accord.

(80) Ainsi, en 1835, sa fugue avec une bourgeoise de Paris fera scandale. Musset ne l'engageait-il pas (dans une lettre du 3 août) à ne point revenir trop vite : « Si vous reveniez, on se souviendrait tout de suite qu'on doit se souvenir. » Tattet était déjà le même en 1830. La preuve : nous lisons dans une autre lettre du poète à son ami (le 14 janvier 1831) : « J'ai rencontré l'autre jour votre père aux Bouffes... Il m'a appris que vous aviez commis un grand crime, et lequel? d'avoir emmené avec vous la particulière... Moi, je lui ai failli répondre que je trouvais cela tout simple. Mais j'ai préféré lui dire... comme quoi vous travailliez... toutes choses... qui, je crois, ont à leur tour failli le réconcilier avec vous. »

(81) Car il n'admettait point la moindre raillerie au sujet de son titre. Léon Gozlan, qui s'était permis une ironie, l'apprit à ses dépens. (Ici encore, cf. M. Séché, *Alfred de Musset*, I.)

(82) Et prince à la fois, comme Hernani.

(83) En 1830, la passion n'a encore saisi aucun de nos poètes. L'aventure de Sainte-Beuve et d'Adèle, celle d'Hugo et de Juliette Drouet, celle de Vigny et de M^{me} Dorval ne feront scandale que plus tard.

(84) Dans ce milieu de dandies. Les *Mémoires* d'Alton Shée prouvent qu'il ne ressentait pour Musset aucune sympathie personnelle.

gence le côté faible de tous ses voisins (85). Mais la plupart se sentait attirée vers le poète. Il se montre plein de verve, lève son verre avec intrépidité, puis soudain s'enthousiasme pour une ligne ou une nuance, pour une chanson, ou simplement pour une note. L'esprit pétille, et, sous cette mousse, le génie. Aussi lui fait-on fête. Même Arvers, même Beauvoir lui épargnent les ironies et les critiques (86); car derrière l'homme tous aperçoivent le poète, et celui-là, chacun l'admire. C'est d'Alton Shée qui salue son génie « sincère et charmant » et s'incline devant son « don merveilleux de poésie » (87); c'est Arvers qui s'enthousiasme (88) :

Hélas! qui t'a, si jeune, enseigné ces mystères
Et toutes les douleurs du pauvre cœur humain!
Quel génie, au milieu des sentiers solitaires,
Au sortir du berceau t'a conduit par la main?
O chantre vigoureux! ô nature choisie!
Quel est l'esprit du ciel qui t'emporte où tu veux?
Quel souffle parfumé de sainte poésie
Soulève incessamment l'or de tes blonds cheveux?
Quel art mystérieux à ton vers prophétique
Mêle tant de tristesse et de sérénité?
Quel artiste divin, comme au lutteur antique,
Te donna tant de force avec tant de beauté?

C'est Guttinguer :

Quand j'ai lu les *Contes d'Espagne*,
Semblable au bouchon de champagne
Comme lui je sautais en l'air.

Ainsi Musset sent monter vers lui une sorte de culte, tandis qu'ailleurs (89) on le traite encore en débutant. Car ces amateurs devinèrent immédiatement en lui le grand poète. Nul d'entre eux n'hésitait à le placer au rang des plus illustres. Sans s'aveugler, Musset, à force de s'entendre juger leur égal, s'embarrassa moins de certains scrupules qui le liaient encore aux maîtres du Cénacle. Ainsi ses nouveaux amis le séparèrent de ses anciens compagnons. Au début, il

(85) Tattet écrira un jour à Guttinguer (en 1840, croit-on) : « Que dites-vous des vers d'Alfred? Roger les a lus comme pour les faire siffler. Excellent ami, va!... »

(86) La plupart des pointes contre lui que nous avons citées n'ont été lancées que plus tard, ou en secret. La lecture de Beauvoir a lieu en son absence; les *Mémoires* d'Alton ne parurent qu'en 1869.

(87) Et reconnaît en lui un « être supérieur », tout cela dans ses *Mémoires*, où il n'hésitait pas non plus à défendre Musset contre l'accusation de plagiat : « Il n'imitait pas Byron, mais il aurait voulu l'être; il rêvait le titre, le rang, la beauté, les prodigalités, les débauches, la réputation fatale du grand seigneur poète. »

(88) Ces *Stances* ont été publiées dans le volume *Mes heures perdues*.

(89) Au Cénacle.

avait essayé de faire à chacun sa part (90). Mais, dès 1830, aussitôt qu'il a du loisir, il court retrouver Tattet. Qui s'en étonnerait? Octave se trouve là si bien à son aise. Et le poète aussi que flattent tant d'attentions. Voilà comment, peu à peu, ce milieu nouveau devint vraiment le sien.

LE DOGMATISME CROISSANT DU CÉNACLE.

Cœlio en murmure bien un peu. Certains soirs, il sermonne l'écervelé et dicte des résolutions (91). Alors Musset reprend le chemin du Cénacle.

On l'y reçoit comme autrefois en enfant capricieux, car nul ne se doute des changements profonds du poète. Mais l'attention que Musset prête à chacun n'a rien de commun avec son enthousiasme de naguère; il arrive avec le souci de saisir entre ce qui se dira et ce qu'il pense, des accords ou des divergences (92). Dans le sentiment qui l'unit aux hommes de l'Ecole, c'est le moment dangereux. D'un côté, des gens faisant fonds sur l'accord autrefois conclu (93) : ils ne peuvent manquer d'accumuler les maladresses, avec une sécurité qui les aggravera. Lui, d'autre part, qui leur reste attaché par tant de souvenirs, ses incertitudes le rendent plus sensible à toutes les fautes de goût ou de mesure. Inconsciemment, les romantiques ont donc travaillé à le détacher d'eux. De deux façons : en lui présentant un Cénacle qui n'a plus pour lui l'attrait de l'ancien; en lui laissant entrevoir des aspects du romantisme qui lui avaient échappé auparavant.

Lorsque, chez Nodier ou chez Hugo, Musset ne reconnaît qu'avec peine le milieu d'autrefois, se trompe-t-il? Non pas. Le cadre même de ces réunions a changé : Hugo abandonne

(90) C'est-à-dire d'aller tantôt avec les dandies du groupe Tattet, tantôt aux réunions du Cénacle.

(91) Sur ces résolutions du poète, cf. Paul de Musset. (*Biographie*, p. 88.) Aussi bien, les sujets de réflexion ne lui manquaient pas à ces heures-là. Il y mesurait la vanité de son existence, et ses dangers : pour l'homme d'abord, en vertu des habitudes qu'il prend; pour le poète ensuite, qui sacrifie parfois son travail.

(92) En un mot (les articles et les poèmes qu'il écrit en 1830-1831 le prouvent), il n'écoute plus en disciple; il examine avec son sens critique.

(93) Et donc, leur surprise se comprendra lorsqu'il se séparera d'eux. Le reproche de trahison qui traîne partout, dans leurs articles ou leurs livres (ainsi dans *Profils et Grimaces*, de Vacquerie) n'en est pas moins vain. Que voulait-on? Qu'il se bouchât les yeux pour ne pas voir? ou qu'une fois éclairé, il continuât à jouer sur le même pipeau le même air, auquel il ne croyait plus? Les deux prétentions sont aussi insoutenables, et Musset aura le droit d'écrire : « Je proteste de toutes mes forces contre ces condamnations inexorables... qui vous défendent, au nom du passé, d'avoir jamais le sens commun, et qui profitent des torts que vous n'avez plus pour vous punir de ceux que vous n'avez pas. » (Discours de réception à l'Académie, 1852.)

la rue Notre-Dame-des-Champs (94). En outre, des visages nouveaux apparaissent en foule (95); des absences le frappent aussi (96), et, chez les présents, une sorte de réserve se devine. Car, de 1830 à 1832, l'Ecole s'est transformée; l'ancien Cénacle meurt de ses victoires. En vain, les derniers classiques s'acharnent-ils à parodier *Hernani*. De jour en jour, la Comédie se fera plus accueillante; l'Académie aussi, et d'ici peu. L'heure du triomphe a donc sonné. Mais immédiatement des problèmes se posent, qui mettent aux prises les anciens compagnons d'armes. Il s'agit d'organiser le terrain abandonné par l'ennemi; d'adopter un programme constructif (97), et les désaccords s'accusent; d'attribuer les trophées, et les amours-propres se froissent (98). Pour ceux qui, comme Musset, avaient vécu là les années de la bataille, le triste spectacle! Il a connu tous ces écrivains, unis dans le même enthousiasme; les a vus marcher ensemble vers la liberté et la vérité. Les voici qui se séparent, heureux quand ils ne s'affrontent pas. Comment sa foi dans l'Ecole ne serait-elle pas atteinte? D'autant que ceux qui rompent sont précisément ses camarades de prédilection. Rappelons-nous les noms des privilégiés qu'il convoquait à la première lecture des *Contes d'Espagne*, l'on dirait d'une liste de proscription dressée à l'avance par le Cénacle. Mérimée, Vigny manquent désormais à l'appel. Chose grave! car il continue à les voir avec plus d'intimité que jamais; il les admire plus que jamais. En Mérimée, l'homme lui plaît; spirituel, avec le don de voir clair, un scepticisme de bonne compagnie, une gauloiserie de plus mauvais ton (99), une sensualité voisine

(94) Dès le printemps de 1830, Hugo s'installe rue Jean-Goujon.

(95) Sainte-Beuve s'en plaignait à Hugo (lettre de février 1830, publiée par M. G. Simon, *Revue de Paris* du 15 décembre 1904) : « Et Madame? Et celle dont le nom ne devrait retentir sur votre lyre que quand on écouterait vos chants à genoux, celle-là même exposée aux yeux profanes tout le jour, distribuant des billets à plus de quatre-vingts jeunes gens à peine connus hier; cette familiarité chaste et charmante, véritable prix de l'amitié, à jamais déflorée par la cohue; le mot de dévouement prostitué, l'utile apprécié avant tout, les combinaisons matérielles l'emportant. »

(96) Celle de Mérimée, celle de Vigny.

(97) Le mot est peut-être un peu fort. Pourtant, certains romantiques (particulièrement Hugo) sentaient le besoin d'organiser les aspirations trop vagues du groupe. Aussi, pendant la lutte, ont-ils peu à peu dominé les autres; et le triomphe commun devint essentiellement le leur. Ils gardèrent, une fois la victoire acquise, la place qu'ils s'étaient taillée; et le Cénacle, sous leur influence, commença à devenir une secte littéraire, au service d'une doctrine qui s'allait précisant.

(98) Ce sera le cas pour Alfred de Vigny.

(99) Cette gauloiserie qu'atteste la correspondance de Mérimée avec Stendhal n'était pas faite pour déplaire à l'Octave dandy que Musset devenait alors.

de la sienne et tant de goûts communs (100). Plus encore, Alfred prise en lui l'écrivain, son intuition psychologique, la dignité exacte et nerveuse de son style, cette passion maîtrisée, les éclairs railleurs zébrant le récit. D'ici quelques mois, il placera Mérimée parmi les maîtres de notre Littérature (101). Ces sentiments de sympathie, certaine lettre de Musset (102) les atteste; nous y trouvons la preuve qu'ils se voyaient en toute cordialité (103). Donc les conseils de Mérimée gardaient leur autorité sur l'esprit de notre poète.

Ceux de Vigny davantage encore. Au cours des années 1830-1831, une série de billets (104) permet de suivre l'intimité qui s'établit entre les deux poètes. Elle reste d'abord, chez Musset, pénétrée de respect. A preuve, cette courte lettre, écrite au lendemain de la lecture des *Contes* (105) :

Que vous êtes bon d'être venu, et que je vous remercie de votre livre, dont j'ai déjà dévoré la tête, c'est-à-dire la préface. Que j'y ai vu de belles et larges pensées, si vraies et, au fond, de tout, un peu tristes.

Le plaisir de vous lire vaut celui de vous voir. Et je me propose l'un par l'autre.

Votre tout dévoué de cœur,

Alfred de MUSSET.

Sans doute ces lignes s'adressent-elles surtout à l'écrivain. Mais aussi quelle sympathie fervente pour l'homme; avec quelle effusion on le remercie de s'être dérangé, que de mots chaleureux! L'amitié est déjà là; si elle s'enveloppe encore de déférence, c'est que Vigny ne se livre pas volontiers. Mais

(100) Mérimée ne devait-il pas bientôt se prendre au charme de George Sand, tout comme Musset? L'intimité de l'auteur de *Clara Gazul* avec le « grand George » sépare la liaison avec Sandeau et la passion pour Musset. C'est dire qu'elle se place vers 1832-1833.

(101) Il écrit alors (*Dédicace de la Coupe et les Lèvres*, août 1832) :

Par deux chemins divers, il peut sortir vainqueur.

L'un, comme Calderon et comme Mérimée,

Incruste un plomb brûlant sur la réalité,

Découpe à son flambeau la silhouette humaine....

(102) Cf. Ségur (*Correspondance de Musset*, p. 32) une lettre de 1832. Elle fait allusion au passage de la *Dédicace*, le communique à Mérimée, « attendu que je voudrais, moins que personne, dire quelque chose qui vous fût désagréable ».

(103) Musset n'y dit-il pas : « La préface que vous connaissez »!... et elle n'était pas alors imprimée; n'ajoute-t-il pas : « J'ai eu, il y a quelque temps, avec un parent à moi (sans doute son oncle Desherbiers), une discussion sur la double manière dont on peut envisager les choses de la littérature... Vous concevez aisément que votre nom s'est trouvé mêlé à la conversation »?

(104) De ces billets, deux : le premier (décembre 1829) et le quatrième (1831) ont été publiés par M^{me} Martellet (*Musset intime*); les deux autres m'ont été communiqués par M^{me} Lardin de Musset et M. Maurice Allem avec leur coutumière obligeance.

(105) Elle est datée : Décembre 1829.

comment se défendrait-il contre une préférence qui s'affiche avec tant de délicatesse? (106) Il commence bientôt à recevoir Musset en particulier. Et dans ce commerce plus libre, ils se trouvent un monde de tendances communes (107). Alors, Vigny ouvre à l'auteur des *Contes d'Espagne*, la porte de sa maison. Il l'invite à Paris, à la campagne. Et Musset se précipite.

It will please me certainly, sir, et je ne manquerai pas, si Dieu permet, à l'aimable invitation dont je vous remercie, vous et les beaux yeux de lady Witherington.

J'espère que vous pardonnerez à un pauvre jeune homme que j'arrache à deux heures de l'après-midi de son lit de ne pas aller voir ses amis le matin (108).

A mardi soir donc, et croyez que je vous rends de tout cœur une amitié qui ne s'inquiète ni des cancons ni de la prosodie (109).

Tout à vous,

Alfred de MUSSET (110).

Cette fois, la lettre va droit à l'homme. Aussi apercevons-nous là de la confiance, de la liberté, cette pointe de désinvolture que Musset mêle à tout ce qu'il écrit. Quelques mois encore, et l'impression s'affirme (111). Vigny a renouvelé son invitation. Mais Musset n'a pu se rendre à l'appel.

Comme je serais allé vous retrouver avec plaisir à Versailles si je n'étais à seize lieues de Paris! Vous devez en croire sur parole un homme qui a fait cinquante lieues pour un bal, il y a quelques mois; mais, hélas! votre aimable invitation est arrivée trop tard; la fatale destinée ne m'a pas même laissé entrevoir la possibilité de me faire verser tambour battant dans le chemin de traverse le plus court que j'aurais pu trouver pour vous joindre. Je n'ai qu'excuses et remerciements à vous faire, ainsi qu'aux, dirais-je beaux? (je n'en sais rien) yeux de M^{me} Bunbury.

A bientôt,

Alfred de MUSSET.

Cet « à bientôt » ne marque-t-il pas un progrès sur « le tout à vous » de naguère? C'est qu'Alfred maintenant connaît

(106) Et d'autant plus flatteuse que, pour l'ordinaire, les débutants réservaient leur culte à Victor Hugo. L'exception devait donc le toucher.

(107) La façon de concevoir l'attitude et la tâche du poète, le culte de la passion, la prédilection pour l'homme, une sorte d'agacement en face des problèmes de pure technique.

(108) Donc, Musset ne dissimulait pas à Vigny son existence de dandy, et sans doute en peut-on déduire que le correspondant la jugeait sans sévérité.

(109) Il s'agit sans doute du bruit qui se faisait dans la presse autour des *Contes d'Espagne*.

(110) Lettre de février 1830.

(111) Dans un billet du 16 mai 1830.

bien l'homme; il lui confie ses inquiétudes, ses espoirs. Double courant d'admiration et de familiarité; nous le distinguons dans une dernière lettre (112).

Je suis comme les femmes enceintes qui croient toujours que leur dernier enfant sera le plus beau et qui, au milieu d'une lignée de hiboux, croient avoir l'Apollon du Belvédère dans le ventre; c'est ce qui fait que je n'ai point usé ou abusé de votre bonne et utile amitié.

Je suis, hélas! en travail d'un dernier monstre que les naturalistes de la littérature expliqueront comme ils pourront, et au lieu de le mettre dans un bocal d'esprit de vin, je le tire par les jambes (113). Aussitôt l'accouchement, j'espère que vous me permettrez d'en appeler à cette promesse que vous me rappelez (114) d'une manière si aimable, et de vous voler quelques heures de poète pour les rêveries d'un oisif qui est tout à vous de cœur et d'esprit.

Alfred de MUSSET

Une image sans délicatesse, des termes dont la crudité frise le mauvais goût, et après tout cela, deux lignes qui mettent tout au point, caressantes, modestes, et sincères, ce qui ne gâte rien. On dirait d'un billet commencé pour Sainte-Beuve et que, tout à coup, l'on enverrait à Vigny. La chose s'explique. Musset fait une confidence à l'ami avant de demander conseil au poète; comme il arrivait souvent. Avant de publier le *Spectacle dans un Fauteuil*, ne voudra-t-il pas connaître le verdict de Vigny sur l'œuvre encore manuscrite? (115) Tout comme Mérimée, l'auteur des *Poèmes anciens et modernes*, garde donc intact son crédit. Peut-être leurs avis pourraient-ils retenir notre poète sur le seuil de l'Ecole. Mais, tous deux, justement, rompent avec elle. Mérimée se sent presque en pays ennemi au milieu de tous ces fervents de la poésie qui ne parlent que drame en vers. Leur idéal et le sien se heurtent. Quant à Vigny, poète, prosateur, homme de théâtre, il a conscience d'avoir rendu d'éclatants services à la cause, d'avoir frayé des chemins (116),

(112) Ecrite en 1831, et à propos d'un poème que Musset vient d'achever.

(113) Il y a là un matérialisme très appuyé qui fait penser que ce poème dont Musset parle pourrait bien être son conte de *Suzon*. Mais il s'agit d'une hypothèse.

(114) C'est donc Vigny lui-même qui se mettait à la disposition de son cadet.

(115) Cf. Paul de Musset (*Biographie*, p. 112) : « Alfred convoqua ses amis et leur fit la lecture de *La Coupe et les Lèvres* et de la comédie *A quoi rêvent les jeunes filles*. L'auditoire se composait des personnes qui avaient applaudi, trois ans auparavant, les *Contes d'Espagne*. »

(116) N'avait-il pas, tout des premiers, contribué à rapprocher le public français du drame shakespearien?

soutenu d'éclatants combats. La gloire va toute à d'autres; les jeunes ne parlent guère de lui que comme d'un « classique » déguisé (117); Hugo lui-même est trop pris par ses propres œuvres pour conserver au vétéran les égards qu'il attendait. Leur différend personnel vient ajouter une souffrance d'amitié à tant de déceptions : et Vigny, après dix ans d'efforts, se retire. L'absence de pareils hommes enlève aux yeux de Musset beaucoup de leur attrait aux réunions du groupe. Mais il y a plus : leurs conseils, quand il les écoute, le poussent à l'indépendance. Nous pouvons en être certains. A diverses reprises, en effet, il leur a soumis alors les vers qu'il venait d'écrire (118); et, puisqu'il continue à quêter leurs encouragements, il faut bien qu'ils ne lui aient pas marchandé leur approbation. D'ailleurs Mérimée n'applaudira-t-il pas la « Dédicace » qui consacre la rupture avec le groupe? (119) On dirait que ses anciens amis s'entendent maintenant pour le séparer du Cénacle. Seul, Sainte-Beuve pourrait l'y retenir; il reste fidèle à Victor Hugo; il vient aux réunions. Oui; mais ses relations avec Musset sont moins étroites que par le passé; leur amitié subit sa première éclipse (120). Et, d'autre part, plaiderait-il la cause de l'Ecole avec assez de flamme? Pour aucun parti, il n'a jamais été l'avocat idéal. Il a l'esprit fait de telle sorte que, dans l'œuvre de ses compagnons, les défaillances le frappent avec autant de relief que les qualités. En outre, dans les conversations intimes, son caractère se trahit. Ce caractère aigri, traversé de mouvements généreux, mais porté à l'envie par une pente naturelle; hypocrite, disent

(117) Cf. l'article du *Globe* sur les *Contes d'Espagne* (17 février 1830). L'auteur, qui signe O., écrit que, parmi les romantiques, « des hommes nouveaux... plus jeunes et plus ardents accusent déjà, dit-on, la lenteur et la prudence de ceux qu'ils viennent de dépasser. Pour eux, M. Hugo est presque stationnaire, et M. de Vigny classique. »

(118) Et les vers que Musset écrit alors (1830 et 1831) vont à l'encontre des théories du Cénacle, soit par la régularité du mètre (*Le Saule*), soit par le point de vue qu'ils affirment (les *Vœux stériles*, les *Secrètes Pensées de Raphaël*).

(119) Cf. Paul de Musset (*Biographie*, p. 113) : « La séance fut glaciale. Le libraire en était consterné. M. Mérimée seul s'approcha de l'auteur et lui dit tout bas : Vous avez fait d'énormes progrès; la petite comédie surtout me plaît extrêmement. »

(120) Elle en subira une autre, plus grave, après 1835, Sainte-Beuve étant plutôt porté à défendre George Sand, et à prendre son parti. Au reste, cette amitié mériterait une étude. A lire les articles consacrés à Musset par le critique, et certaines remarques des « poisons », — sur le « talent de pastiche » de notre poète, par exemple, — on a souvent l'impression que Sainte-Beuve ne l'aimait guère. Pourtant, toutes les lettres que nous avons témoignent d'une réelle cordialité. Beaucoup plus tard, lorsque Musset songera à l'Académie, c'est à Sainte-Beuve qu'il demandera conseil : « Mon cher ami, je voudrais bien pouvoir causer un moment avec vous. J'ai l'intention de me présenter à l'Académie, et j'aurais grand besoin de vos conseils. Je reviendrai demain matin à tout hasard. Tout à vous. — Alfred de MUSSET. »

ses ennemis. Peut-être pas. Mais sa nature le joue le premier; elle se sert de cette intelligence, dont il est fier. L'une pèse avec lucidité le pour et le contre; il arrive que ce soit l'autre (121) qui fasse pencher la balance. On le comprend, dès qu'on rapproche ses articles de critique et ses « poisons ». Or, Sainte-Beuve dans la conversation, plus spontanée, devait apporter surtout, à Musset, les « poisons ». Car, à partir de 1830, l'heure du malentendu s'annonce entre Victor Hugo et le critique. Déjà l'intimité se détend; non seulement rue Jean-Goujon, mais aux réunions du Cénacle. Du coup, Sainte-Beuve se prend à les fuir (122) et, quand il y reparait, il n'y trouve que déceptions (123). Lui non plus, par conséquent, ne saurait s'employer à retenir Musset prêt à s'enfuir; et si, quelque jour, il se laissait aller aux confidences, il le pousserait plutôt vers la solitude. Ne va-t-il pas, en 1832, saluer le *Spectacle dans un Fauteuil* comme une œuvre supérieure aux *Contes d'Espagne*? (124) Ainsi, l'ancien Cénacle écarte Musset du nouveau.

A dire le vrai, le nouveau suffisait à se déprécier aux yeux d'Alfred. En effet, tout, dans l'Ecole, semble fait aujourd'hui pour le rebuter : le programme qu'elle défend, l'esprit qui l'anime, le chef qui la mène. Car la doctrine romantique s'est précisée. Sous l'impulsion de Victor Hugo, sous la pression des circonstances (125), une théorie s'est édifiée. Les entretiens de l'Arsenal l'avaient élaborée devant Musset, sans qu'il y prît garde. Puis des écrits l'ont mise au point : articles de Deschamps, de Sainte-Beuve, d'Hugo; préfaces de Vigny, d'Hugo encore; manifestes, d'Hugo toujours. Notre poète a commencé à s'inquiéter, à railler (126). Mais la doctrine a pris corps. Elle se présente, comme un ensemble de prescriptions et, de la sorte, tout en s'inspirant des revendications passées, elle s'y oppose presque par l'esprit. Ceux qui l'adoptent avancent dans la voie ouverte naguère; mais ceux qui la rejettent ne nous apparaissent pas moins logiques avec eux-mêmes; par amour de la liberté, ils fuient ces règles-là comme les autres. Que Musset doive se rallier à cette seconde attitude, nul n'en peut douter. Certains des dogmes de l'Ecole heurtent trop ses idées; divergences qui ne portent

(121) J'entends : sa nature ou son caractère.

(122) Par deux fois, au cours de l'année 1830, en mai d'abord, puis en juillet, il quitte Paris pour s'abriter chez Ulric Guttinguer.

(123) Car, le plus souvent, il venait avec l'espoir de recevoir d'Hugo quelque invitation à renouer les relations de jadis. Et le poète, inquiet à son tour, évitait de la formuler.

(124) Dans un article de janvier 1833.

(125) Circonstances littéraires (et c'est la défaite définitive de l'adversaire néo-classique) ou extérieures (ainsi la Révolution de 1830).

(126) De là les ironies des *Marrons*, de la *Ballade à la Lune*, de *Mardoche*.

plus sur des points de détail (127). C'est à propos de conceptions générales que le différend éclate. Prenons quelques exemples. Le nouveau Cénacle subordonne la prose à la poésie. On s'y représente le monde des lettres comme une église du génie avec un bas-clergé de prosateurs, et des évêques, les poètes; peut-être, sans beaucoup chercher, pourrait-on lui trouver un pape. Et certes, Musset ne manque pas d'affirmer, lui aussi, sa prédilection pour les vers (128). Mais aux yeux des jeunes romantiques, les honneurs impartis aux poètes leur imposent des devoirs. Ils voient dans le métier de poésie, un ministère. Pareille attitude répugne à Musset. Simple malentendu : au fond, Alfred, qui se refusera toujours à monnayer sa poésie, et qui attend, pour écrire, la visite de la Muse, a lui aussi le respect profond de l'inspiration. Mais ce malentendu suffit à interdire toute discussion confiante entre Musset d'une part, Hugo et ses élèves de l'autre; car un rien risque de le faire surgir. Que le maître expose quelque idée, la solennité du ton, le recueillement même de l'auditoire agacent notre poète. Et s'il répond, émaillant d'ironies ses arguments les plus sérieux (129), avec sa désinvolture et sa légèreté de dandy, les fidèles de l'Ecole se crispent. La condamnation, jadis prononcée par Vigny, leur monte aux lèvres : « écervelé ». Et forcément, le demi-mépris où on le tient ici le fait songer à l'admiration que Tattet ne lui marchandait pas. Quel homme de lettres resterait insensible à semblable comparaison?

Poussons plus loin : pour mener à bien sa mission, le poète, pense-t-on autour de Victor Hugo, dispose de deux tribunes. D'abord la scène. Mais, en dehors du drame romantique, point de salut. Nous savons ce que ces mots (130) sous-entendent : il faut revêtir de l'éclat des vers, dans un cadre de vérité historique, une intrigue fertile en incidents, où la représentation grouillante de la vie remplace l'analyse du cœur, où les contrastes viennent s'affronter, où le lyrisme déferle. Et Musset de s'insurger à nouveau. Admirateur de Shakespeare, porté d'instinct à détendre l'émotion d'ironie, incapable de rien écrire sans se jeter lui-même au milieu de ses héros (131), il souscrirait volontiers à quelques-unes de

(127) Comme au temps de *Mardoche*, lorsqu'il s'agissait de la rime riche ou de la couleur locale.

(128) Ainsi dans *Namouna*. (Chant II, strophe 2.)

(129) Comme il le fait toujours. La « Dédicace », où il résume ses réflexions et ses résolutions mûries pendant deux ans (en août 1832) est rimée sur un ton cavalier; les *Lettres de Dupuis et Cotonet* sont parsemées d'ironies.

(130) En apparence pleins de latitude et qui semblent ne recommander que la vérité, l'indépendance à l'égard des règles de la vieille tragédie.

(131) Toutes ses comédies le prouveront; et déjà cette tendance au lyrisme était sensible dans les *Contes d'Espagne*.

ces innovations; encore faudrait-il qu'on ne les liât pas les unes aux autres, car certaines lui paraissent injustifiées. Il estime que le langage des pièces nouvelles, c'est la prose (132); il sent le besoin d'une psychologie plus vraie (133); propositions qui, s'il les énonçait, le mettraient aux prises avec le Cénacle. Pourrait-il même les formuler sans avouer que ces réserves lui sont suggérées par les drames romantiques? Des chefs-d'œuvre, pensent les fidèles d'Hugo. Lui, non (134). Et le fossé se creuse encore lorsque l'entretien roule sur le rôle du poète lyrique. Celui-là, d'après Hugo et ses amis, les temps le contraignent à aborder et à traiter les problèmes sociaux. Il doit prêter sa voix aux causes universelles, et guider son siècle. Ce n'est pas là l'idéal de Musset. La foule ne l'intéresse point; attitude où les autres voient la preuve d'une légèreté impardonnable. On la lui a reprochée au Cénacle, et depuis, avec brutalité (135), et, pour mieux le condamner, on a faussé la question (136). Quand Lamartine ou Hugo proclament : le poète doit être l'écho de son siècle, Musset ne se borne pas à répondre : « J'aime mieux ma mie... » Un autre idéal le guide. Il ne faut pas, selon lui, que la poésie se compromette dans les agitations passagères d'une époque (137).

Je ne me suis pas fait écrivain politique,
N'étant pas amoureux de la place publique.
D'ailleurs, il n'entre pas dans mes prétentions
D'être l'homme du siècle et de ses passions.

(132) Et il le prouve, dès 1830, en écrivant en prose la *Nuit Vénitienne*.

(133) Ici encore, il faut songer à la *Nuit Vénitienne*. Le caractère du prince d'Eysenach y est dessiné avec un visible intérêt.

(134) De « nobles essais » disait, à ce sujet, la préface des *Contes d'Espagne*. Plus tard, la sévérité de Musset s'affirmera. Jamais il ne parlera des drames modernes sans ironie. (Cf., notamment, dans *Il ne faut jurer de rien*, cette phrase de Valentin à son oncle : « Vous avez tenu votre promesse comme Régulus ou Hernani » (II, 1); dans *Fantasio*, II, 1, ce mot du bouffon intérimaire à la princesse : « Il est plus difficile de comprendre le regard d'un enfant de quatre ans que le galimatias de trois drames modernes. ») C'est là son attitude dès 1831. Dans la *Revue fantastique* du 21 mars, il écrit, s'adressant aux gardes nationaux, retenus sous les armes sur le faux bruit d'un complot : « Rentrez en paix, et puissiez-vous ne pas trouver Hernani aux pieds de votre fille et don Carlos dans votre armoire. Hélas! le véritable danger que court un garde national, ce n'est pas où il est, c'est où il n'est pas. »

(135) Je pense, notamment, au réquisitoire dressé contre le poète, en 1864, par M. Lissagaray. On y lit : « M. de Musset, rétrogradez de seize siècles, vous êtes contemporain de la débauche, de la vanité, de l'ignorance. » Après cette apostrophe, le conférencier fait du poète ce portrait : « Il n'a pas de croyance; pour lui, rien n'existe, ni conscience, ni devoir, ni morale, ni charité, bête brute isolée au milieu d'une société qu'il exploite. » A quoi bon citer davantage?

(136) Au lieu de voir là aux prises deux conceptions de la poésie, on s'est plu à n'apercevoir ici que l'égoïsme de Musset.

(137) Musset soutient ce point de vue à diverses reprises. Qu'on lise, par exemple, le *Sonnet au Lecteur*. (*Poésies*, II, p. 361.)

C'est un triste métier que de suivre la foule...
 Que de gens aujourd'hui chantent la liberté,
 Comme ils chantaient les rois ou l'homme de Brumaire.
 Que de gens vont se pendre au levier populaire
 Pour relever le dieu qu'ils avaient souffleté!...
 C'est peut-être un métier charmant, mais tel qu'il est,
 Si vous le trouvez beau, moi, je le trouve laid (138).

Telle est exactement sa pensée. Nisard l'a félicité d'avoir ainsi tenu à « rester un poète » (139). D'autres aussi, dont l'un avait bien le droit de parler : c'est Lamartine. Il a écrit : « Plût à Dieu que je n'eusse jamais touché, comme Musset, à ce fer chaud de la politique... de toutes les vanités, la plus vaine n'est-elle pas de vouloir semer sur le rocher, au vent d'un peuple qui ne laisse à rien le temps de germer et de mûrir! » (140) Sans prendre parti, constatons seulement que, sur ce point encore, la conception de Musset et celle de Victor Hugo s'affrontent. Ces exemples suffisent pour faire comprendre combien le programme du Cénacle devait choquer notre poète?

Et l'esprit du Cénacle davantage encore. Quiconque, en 1827, franchissait le seuil de Victor Hugo se sentait enveloppé d'une atmosphère particulière. L'art régnait là en maître exclusif. Mais aujourd'hui, on a ouvert toutes les fenêtres aux passions de la rue. Et quelles passions! Les journées de Juillet viennent de secouer la Ville; les partis avancés se ressaissent et, pour un rien, les fusils parlent. Cette politique, que Musset dédaigne (141), s'est emparée du Cénacle. Toute la jeunesse romantique ne se proclame-t-elle pas démocrate? Mais lui, s'il est un des rares qui n'aient pas entonné l'hosannah en l'honneur de la Restauration (142), il

(138) Vers composés en août 1832. (*Dédicace de la Coupe et les Livres.*)

(139) Tout en ajoutant : « Vous avez fait pourtant des vers politiques, et de fort beaux »... (il s'agit, sans doute, du *Rhin allemand* ou de *Dupont et Durand*, ou du poème *Sur la liberté de la presse*) : « Vous avez fait de la politique comme en faisait La Fontaine, qui ne songeait guère à être ministre, mais qui se permettait, par moments, de rêver à la grandeur et à la gloire de son pays. » (Discours de réception de Musset à l'Académie, 1852.)

(140) Cf. 19^e Entretien (1857).

(141) C'est pourquoi il ne pourra jamais s'affilier à un parti. En août 1835, tout favorable qu'il soit à la famille d'Orléans, il ne pourra se tenir de protester contre les lois qui prétendent restreindre la liberté d'écrire. C'est le poème *Sur la liberté de la presse*. Et pourtant, lui-même à l'époque détestait la presse. Il écrivait à Tattet (lettre du 3 août 1835) : « On dit qu'on va prendre des mesures pour museler la presse crieuse et insolente. Je vous avoue que je n'en suis pas fâché... Ce qu'on appelle la liberté de la presse est, à mon avis, un des égouts les plus noirs de notre civilisation. C'est une banque qui fait de l'infamie un papier-monnaie. Qu'on leur donne une bonne fois des étrivières, ce n'est pas moi qui réclamerai. »

(142) Aussi bien son âge ne s'y prêtait-il guère.

se défie aussi du peuple souverain. Ses hérédités, son éducation, ses étroitesse et ses clairvoyances font de lui un aristocrate (143). Il n'a jamais songé à le dissimuler. A tous les âges de sa vie (144), il affiche les mêmes sentiments. Croit-on que le spectacle des émeutes soit pour modifier son opinion? Ce qu'il en dira, après la révolution de 1848 (145), il le pense en 1831 : les gardes nationaux le font sourire, les révolutionnaires le révoltent par leur folie déchainée. Même le mot de liberté, dans un tel cadre, ne parvient pas à l'émouvoir. En quoi il reste logique, car la liberté personnelle l'intéresse seule; celle-là, dès qu'elle lui paraît en danger, il part en guerre. Mais aux yeux de Musset, elle a autant à redouter de la tyrannie populaire que des despotismes individuels; peut-être davantage, pour l'artiste. Car les arts et les lettres n'ont jamais dans l'Etat un rôle aussi prépondérant que sous une monarchie ou une aristocratie. D'avance, Musset devine donc l'épanouissement de la presse, le règne de la prose facile, des romans populaires et des feuilletons, tout ce qui demain le mettra hors de lui; en outre, la République lui paraît plate; enfin des liens d'amitié l'attachent à cette maison d'Orléans, que les libéraux du Cénacle voudraient battre en brèche. Entre eux et lui, le désaccord est donc manifeste. D'autant plus que dans leurs réunions règne une discipline. Non plus la discipline de 1828. Dans les discussions de la rue Notre-Dame-des-Champs, chacun avait sa voix. Les décisions prises semblaient l'expression d'une volonté collective (146). Mais, en 1831,

(143) Dès 1831, dans le poème dont le titre seul est une profession de foi : « *Les Secrètes Pensées de Raphaël, gentilhomme français* », il dira, reprenant et orchestrant le thème annoncé dans *Mardoche* :

Reine, reine des cieux, ô mère des amours,
Noble, pâle beauté, douce aristocratie.

(144) Ainsi déjà dans *Mardoche* (4^e dizain, *Poésies*, I, p. 129), ainsi dans tout son théâtre, ainsi dans *Dupont et Durand* (juillet 1838).

(145) Il suffit de parcourir sa correspondance du moment, notamment une lettre à Tattet (juillet 1848, Siché, p. 243), où il dit : « L'incendie pour éclairage et un parterre de vandales enragés. La garde mobile a été si admirablement intrépide que ce seul spectacle, heureusement, nous a donné encore de bons battements de cœur. C'étaient presque tous des enfants. » Dès 1830, son impression est la même. Douze ans après, n'écrit-il pas à sa marraine : « Il y avait à la révolution de juillet un pauvre diable de soldat suisse qui avait reçu trois ou quatre chevrotines dans la poitrine; il était inondé de sang et il se traînait dans la rue Croix-des-Petits-Champs. Une aimable dame, qui demeurait au second étage, ouvre délicatement sa fenêtre, aperçoit le Suisse au-dessous d'elle, et, pour montrer son patriotisme, elle prend un pot de fleurs, et vlan! elle le jette sur la tête du soldat. Voilà, au moral, ce que votre amie a eu la bonté de faire à l'égard de votre filleul. » (Cf. Siché, lettre 116.)

(146) Si bien que les simples auditeurs, comme Musset, pouvaient avoir l'illusion de collaborer aux opérations et aux découvertes. Ajoutons qu'alors notre poète, conscient de sa jeunesse, trouvait naturel de rester dans le rang. Mais aujourd'hui sa place serait parmi l'état-major.

une seule autorité règne sur le Cénacle : celle d'Hugo. C'est une chapelle où tant d'encensoirs montent vers le maître que certains n'y peuvent plus respirer et sont contraints de s'en aller. Ainsi Théophile Gautier (147). Que diable Musset irait-il faire dans cette galère?

Une autorité, voilà de quoi le faire fuir; mais exercée par Victor Hugo, c'est le comble. Nous abordons ici un problème délicat. En 1827, lorsque Musset entra au Cénacle, il y apportait, pour le poète des *Odes et Ballades*, une admiration toute prête. De son côté, le maître manifesta à Musset de la bienveillance (148). Ainsi, leurs relations commencèrent sous d'heureux auspices. Mais, tandis qu'Alfred sentait croître chaque jour la sympathie qui le portait vers Vigny ou vers Sainte-Beuve, son admiration pour Hugo restait stationnaire; ou plutôt, chez Hugo, il n'admirait que le poète (149). Lorsqu'il s'essaya à rimer, ne le prit-il pas parfois pour guide? (150) Mais cette admiration ne se doublait d'aucune sympathie personnelle. Pour nombre d'écrivains, plus purement intellectuels, cela resterait sans grande importance; mais Musset, l'homme l'obsède dès qu'il le connaît. C'est l'homme qui le retient près de Vigny; l'homme qui l'attire chez Sainte-Beuve; c'est l'homme qui le gêne chez Hugo. Le seul billet que nous possédions de lui au Maître, il s'y excuse de manquer au rendez-vous fixé :

Je suis désolé, mon cher ami, de ce qu'il m'est impossible d'être demain avec vous à N. D. (151). J'ai fait la plus grande imbécillité du monde en acceptant votre aimable invitation. Mais il y a huit jours que je dois monter à cheval demain; c'est une partie avec d'autres. Je ne serais jamais à cinq heures chez vous, habillé, et j'aurais, de vous manquer de parole, une peur horrible qui ne servirait à rien. Je vous verrai chez M. Nodier, s'il ne pleut des halberdars la tête en bas. Recevez mon excuse et repentances. Quelque désagrément que vous cause ma maladresse, j'en suis toujours plus vexé que vous.

Alfred de Musset (152).

Il y incarnerait l'indépendance, une manière d'opposition. Il apparaît ainsi qu'il ne peut plus combattre avec le Cénacle, ni comme chef, ni comme soldat.

(147) Dès 1832, Gautier commencera à se séparer du Cénacle; quelques mois plus tard, les ironies des « Jeunes France » (1833) rendront la rupture éclatante.

(148) Et une bienveillance un peu plus appuyée que celle qu'il montrait à tous les jeunes apprentis du Cénacle.

(149) Quand il s'agit de Victor Hugo jugé par Musset, il faut avoir plus grand soin que pour aucun autre écrivain du Cénacle, de distinguer le poète et l'homme.

(150) Notamment lorsqu'il rimait ses *Ballades* et *Agnès de Guadarrá*.

(151) Notre-Dame. Il s'agit ici d'une de ces promenades où Hugo entraînait quelques compagnons.

(152) Billet cité par M. Séché. M. Allem le date : octobre 1828.

Cette lettre, certes, est courtoise; elle tente de faire l'aimable. Mais comparée à celles que recevaient alors Sainte-Beuve ou Vigny, elle apparaît contrainte; ni spontanéité, ni affection, ni sympathie réelle. De tous les romantiques, Hugo est le seul, qui, à l'usage, ait déçu Musset. Sans doute, notre poète lui en voulut-il un peu : d'abord, de ne pas être ce qu'il croyait; puis, leurs deux natures étant souvent à l'opposé, plus il le fréquente, plus il se détache. Et bientôt, il en veut au maître d'être ce qu'il est. Presque tout, chez Hugo, le choque; le ton, l'attitude, les idées, la personne. Les idées, nous avons vu combien elles déplaisaient à Musset (153). Au vrai, ils ont fort peu de pensées communes. Mais les divergences sont encore accusées par le ton du maître dans la discussion. Il arrive bien à Alfred lui-même d'y paraître parfois cassant (154), mais sans que son assurance dénote la moindre vanité. Hugo, au contraire; il garde toujours une certaine onction (155), mais sous ces apparences benoîtes, perce la confiance, une sorte de sécurité sereine. Qu'il conseille ou qu'il loue, on sent le guide, et Musset s'en exaspère; non seulement quand l'avertissement le vise, mais aussi lorsqu'il s'adresse aux voisins. Cette manière qu'a Hugo de parler devant Vigny escamoté, à côté de Sainte-Beuve, qui, bouche close, n'en pense pas moins, à deux pas de Mérimée réduit à exprimer ses réserves en demi-sourires, c'est plus qu'Alfred n'en peut supporter. Et puis, cette habitude de tout prendre au sérieux, quelle fatigue! Notre poète, lui, ne saurait s'éterniser dans un entretien sans y jeter quelque

(153) Aussi bien les théories littéraires et poétiques que les opinions politiques. En effet, c'est vers 1831-1832 qu'Hugo commence à manifester ses sympathies républicaines. Il écrit alors à Sainte-Beuve (12 juin 1832) : « Sachons attendre. La République proclamée par la France en Europe, ce sera la couronne de nos cheveux blancs. »

(154) Rappelons-nous la boutade par laquelle, dit-on, il écarta un jour les conseils poétiques d'Hugo : « On me lira encore quand vous serez oublié. »

(155) De fait, Hugo répugnait aux ironies qui risquent de blesser l'interlocuteur. Sa bienveillance pour les débutants est notoire. Maxime Du Camp en donne la preuve dans ses *Souvenirs littéraires* (parus vers 1880). Il avait écrit avec Cormenin un poème inspiré de la *Lenore* de Bürger. Ils l'envoyèrent, pour avis, à Hugo et à Musset. Le maître répondit presque aussitôt : « Ma gloire, monsieur (si j'en ai une), est moins dans ce que je dis que dans ce qu'on me répond, dans ma voix que dans mes échos. Vous suffiriez à vous seul à le prouver. Je ne sais pas si je suis un poète, mais je sais que vous en êtes un. Courage, monsieur, étudiez, rêvez, apprenez, grandissez de toute façon. Vous êtes déjà un poète, devenez un homme. Je vous remercie de vos très beaux vers. — Victor Hugo. » Beaucoup plus tard, Musset répondit : « Monsieur, je suis bien en retard envers vous; une indisposition qui m'a retenu quelque temps au lit m'a empêché de vous remercier plus tôt des vers que vous avez bien voulu m'adresser et qui m'ont fait le plus grand plaisir. Vos vers sont jeunes, monsieur, mais vous l'êtes aussi sans doute. Ils m'ont rappelé le bon temps, le premier, qui n'est pas encore bien loin de moi. Je serais charmé que ma bonne étoile pût me faire faire plus ample connaissance avec vous. Agréé... » Et, ajoute Du Camp, les vers étaient mauvais.

boutade. Disons que, dans la discussion, il mélange volontiers les genres. Hugo, par contre, se plaît aux conversations menées avec suite. Petits détails, pensera-t-on; mais ces détails suffisent à indisposer deux compagnons, surtout lorsqu'aucune sympathie ne vient arranger les choses. Or, la personne d'Hugo gêne Musset; par ses qualités, autant que par ses défauts. Quiconque le veut comprendre n'a qu'à se reporter à deux ouvrages récents sur le maître du Cénacle (156). Dès leur jeune âge, les deux poètes n'ont guère que deux ressemblances : l'attrait qu'ils rayonnent (157) et leur goût pour la littérature. Les circonstances en sont en partie responsables, qui ont fait à Musset une enfance souriante, et semé tant d'épines sur le chemin de Victor Hugo; le dissentiment séparant son père et sa mère, les années de pensionnat, une tante sans tendresse et qui chipotait les comptes, le général très lointain qui semblait réserver à ses hussards « son sourire si doux », un amour, tout de pureté, combattu par cette mère qu'il vénérât : voilà bien de quoi donner, dès quinze ans, un air sérieux, pensif et grave. Avec cela ce même amour venu assez tôt et suffisamment vigoureux pour garder qui l'éprouvait de toutes les défaillances. Ainsi s'expliquent les deux grandes vertus qui sont la force d'Hugo : sa puissance de travail, une tenue morale plus rare encore (158); deux vertus, certes, mais où Musset verrait volontiers des faiblesses. L'une ne prêterait-elle pas à l'œuvre de Lettres, une allure très régulière? Et Alfred pense que l'inspiration y doit tout conduire à sa guise. Quant à la pureté affichée, elle l'irrite encore davantage. Il y a là pourtant une générosité qui révèle un caractère. Seulement, quand notre adolescent entend le maître paraphraser, par l'exemple, ce qu'il écrivait autrefois (159) : « Et nous voici, jeunes gens, arrivés en peu de paroles à cette vérité ravissante devant laquelle l'ensemble de la philosophie antique et le grand Platon lui-même avaient reculé : Que le génie, c'est la vertu », allez donc faire admettre ce nouvel évangile à Musset, nourri de Byron; il lève les épaules. Cet homme jeune, qui se fait gloire de sa pureté, avec sa jeune femme là tout près, voilà qui le dépasse. Répétons-le : ici, Hugo voit plus haut que lui. Mais pourrions-nous lui donner tort, s'il s'amuse à l'idée d'Hugo, rendant des points à Platon?

(156) Ce sont les deux ouvrages sur la *Jeunesse de Victor Hugo*, l'un de M. Le Breton, l'autre de M. Benoit-Lévy.

(157) Mais, pour des raisons différentes; le charme d'Hugo jeune homme est fait d'une sorte de gravité, où la flamme, la pureté, le génie se confondent; celui de Musset adolescent vient de sa vie exubérante; il est mouvement et primesaut.

(158) Il va sans dire que je parle ici de Victor Hugo jeune.

(159) Dans le *Conservateur littéraire* (numéro de janvier 1820).

Nous touchons ici aux défauts qui irritent notre poète chez son aîné. D'abord, il le juge dépourvu d'esprit de finesse; cette intelligence qu'il n'a jamais contestée, manque à ses yeux de mesure et de nuance; surtout elle manque d'esprit, au sens le plus alerte du mot, et de fantaisie légère. Enfin, Musset ne découvre pas trace, chez Hugo, du sens du ridicule, et il ne peut comprendre pareille sécurité. En face de tant de sérieux, le même agacement le saisit, qui prenait naguère Voltaire devant l'œuvre de Rousseau; avec un grincement de plus, si j'ose dire. Car il trouve Hugo affreusement bourgeois. Qu'un poète (160) se satisfasse d'une existence où le livre de comptes et les pantoufles ont leur place, où l'économie règne, et l'épargne si possible, voilà qui l'indigne. Son cœur se lèverait devant tant de monotonie quotidienne (161). Peut-être admettrait-il qu'on s'y résignât; mais, y mettre sa fierté! En outre, rappelons-nous ce post-scriptum de Sainte-Beuve à Hugo (162) : « Cette familiarité chaste et charmante, véritable prix de l'amitié, à jamais déflorée par la cohue, le mot de dévouement prostitué, l'utile apprécié avant tout, les combinaisons matérielles l'emportant » (163). Plaintes que la mauvaise humeur arrache à l'affection, et que la jalousie exagère; peut-être Musset fut-il amené à les deviner. Cet art de créer autour de ses œuvres une atmosphère favorable fait à Victor Hugo une auréole bourgeoise, la plus propre à choquer notre poète; pour lui, la vie et l'œuvre de l'écrivain se commandent l'une l'autre; à tout le moins, entre elles, il ne doit pas y avoir divorce. Or, que voit-il? Le maître du Cénacle, qui déclarait jadis la guerre à toutes les contraintes, plie son existence à toutes les conventions sociales; il vit avec joie dans le cadre de la famille, de la propriété, de l'héritage, le poète qui vient de signer dans *Hernani* l'éloge de la révolte et de l'indépendance. Pareille contradiction achève d'indisposer Musset, de le séparer d'Hugo d'abord, de l'Ecole ensuite.

Et chaque fois qu'il revient, il repart plus étranger. Son romantisme foncier (164) proteste contre ce nouveau

(160) Et un poète jeune, et un poète romantique.

(161) Comme il se leva plus tard, pendant le voyage d'Italie (1834), lorsque Musset vit George Sand écrire chaque jour, presque à heures fixes, quelques pages de son roman.

(162) Où la rancœur éclate, manifeste.

(163) Cf. Simon : *Lettres de Sainte-Beuve à Victor Hugo et à M^{me} Hugo*, *Revue de Paris*, n° du 15 décembre 1904. Cette lettre fut écrite peu avant la première représentation d'*Hernani*.

(164) Voilà ce qu'il faut distinguer : si Musset se sépare de l'Ecole à partir de 1830, il le fait sans doute parce que les audaces auxquelles le Cénacle l'avait entraîné lui-même ont cessé de lui plaire, parce que son goût s'assagit dans une réaction qui le rapproche doucement des maîtres classiques; mais il le fait aussi parce que, depuis 1827, ce qu'il a puisé auprès de ses amis, c'est l'ardeur du lyrisme, le besoin

Cénacle, où l'on sacrifie l'indépendance à des théories, et où l'on se repose bourgeoisement, sous la lampe familiale, d'avoir fait enlever Dona Sol par Hernani. Alors, Cœlio, lui-même, en arrive à sentir, comme Octave, que cette Ecole n'est plus la sienne.

LES RÉFLEXIONS DE MUSSET SUR SA VIE.

Telles sont les constatations que lui suggèrent les milieux entre lesquels sa vie s'éparpille : sa famille, ses compagnons de plaisir, ses anciens amis du Cénacle. Comment ne frapperaient-elles pas un esprit en plein travail de maturité? Car voilà l'important. S'il était encore l'adolescent de 1827 ou l'auteur de *Don Paez*, ces constatations n'eussent pas déclenché, sans doute, la crise intellectuelle à laquelle nous assistons. Pour qu'elle éclatât, il fallait qu'il eût pris davantage conscience de lui-même. Et, de fait, c'est dans ces années qui séparent les *Contes* et le *Spectacle* qu'il devient vraiment un homme. D'une part, la vie qu'il mène lui apporte une expérience, une psychologie, un dégoût parfois (165) qui sentent la maturité. Surtout les épreuves le frappent. En quelques mois, de 1830 à 1832, il sent par deux fois la détresse le saisir.

Détresse d'amoureux, d'abord. Sa première maîtresse, le modèle de l'Andalouse, Musset s'aperçut un jour qu'elle le trahissait. Il a raconté l'aventure (166), et confessé la douleur qu'il en ressentit; c'est de ce jour-là qu'il fit connaissance avec le « mal du siècle ». Sans doute, on peut objecter qu'il avait multiplié lui-même les infidélités : bien des noms passent dans ses vers. Qu'importe? Imaginons Chérubin, trouvant la Comtesse avec Figaro. Parce qu'il a embrassé furtivement Suzanne et fait la cour à Fanchette au fond du potager, croit-on que la découverte le blesserait moins au vif? Voilà le cas. L'amour qui le trahit est le seul qui comptait pour Musset, depuis deux ans (167). Il avait dix-huit ans quand l'aventure a commencé, vingt à peine lorsqu'elle s'interrompt (168); il a vu là la réalisation de ses rêves, cru

de l'absolue sincérité, le culte de la liberté, une manière de philosophie en face de laquelle, à ses yeux, les théories et les problèmes formels sont dépourvus de tout intérêt.

(165) Sur ce dégoût, la *Confession d'un Enfant du siècle* insistera plus tard avec complaisance (dans la première partie). Et les réflexions tenues par lui dans *La Coupe et les Lèvres* disent assez qu'il connut alors des moments d'inquiétude, de réflexion et d'amertume.

(166) Cf. la *Confession d'un Enfant du siècle* (1^{re} partie, chap. III et suivants).

(167) C'est le poète lui-même qui l'affirme (dans sa *Confession*).

(168) Il suffit de rapprocher, d'une part, les *Contes d'Espagne*, où tant de joie de vivre frémit jusque dans le scepticisme affiché (*Mar-*

que cette femme était celle qu'il attendait. Perdre soudain tant de tendresse, serait déjà une souffrance. Mais la perdre dans les conditions qu'il décrit, se voir préférer Jules Janin (169), sentir qu'on a vécu dans une atmosphère de mensonge, ne pas savoir à quel moment l'infidèle a commencé de mentir; voilà ce qui le torture. Il parle dans sa *Confession*, de scènes violentes; et sans doute brode-t-il. Mais, quand il dit que, trois ans durant après cette révélation, il a fui l'amour, c'est la vérité. Un poème composé en 1833 l'atteste :

Te voilà revenu dans mes nuits étoilées,
Bel ange aux yeux d'azur, aux paupières voilées,
Amour, mon bien suprême et que j'avais perdu :
J'ai cru, pendant trois ans, te vaincre et te maudire.
Et toi, les yeux en pleurs avec ton doux sourire,
Au chevet de mon lit te voilà revenu (170).

Pour se défier de l'amour si longtemps, quand on s'appelle Musset, il faut avoir perdu beaucoup d'illusions dont on porte le deuil. Ce deuil ne manquait pas de distraction; M. Bidou (171) le remarque avec finesse. Musset continuait à fréquenter chez Tattet. Mettons qu'il porte le deuil en mauve. Mais, il n'en a pas moins perdu un peu de sa jeunesse, presque tout son optimisme (172); et ceci se passait en l'an 1830. Deux années plus tard, un autre coup l'atteignait; au début d'avril 1832, il perdait son père. Il a décrit (173) le désespoir qui l'étreignit alors. Et son frère, bien des années après, gardait le souvenir de ce « chagrin » qui « restait muet ». C'est qu'Alfred vit ainsi se dresser ses responsabilités d'homme. Son isolement l'accabla; il resta là, déchiré par le remords de n'avoir pas assez goûté le charme des années

doche, par exemple), et, de l'autre, les premiers vers écrits par le poète dans la suite : le poème du *Saule* (daté de 1830), et les *Vœux stériles*, *Octave* (tous deux de 1831), pour comprendre que la trahison et la souffrance ont passé entre les deux séries de poésies, c'est-à-dire dans les premiers mois de 1830.

(169) C'est par les contemporains que nous savons le nom du rival heureux. « La marquise de la Carte lui donna les premiers coups. Elle passa à Jules Janin en disant qu'il avait plus d'esprit », écrit Houssaye (*Confessions*). Peut-être ce souvenir rendit-il plus vif l'incident qui, plus tard, à propos de Rachel et de son jeu dans le rôle de Roxane (1838), devait mettre aux prises le poète et le critique.

(170) C'est là un de ces poèmes écrits sur une feuille volante, comme il en glissait parfois dans ses lettres à George Sand.

(171) Dans ses *Conférences sur le théâtre d'Alfred de Musset*. (Cf. *Conférenciaria*, 15 octobre 1920.)

(172) On chercherait, en vain, dans les poèmes composés par Musset après 1830 (le *Saule* et les poésies qui suivirent) ce frémissement, cette jeunesse avide de vivre qui caractérisent les *Contes d'Espagne*.

(173) Également dans la *Confession d'un Enfant du siècle* (II^e partie, pp. 153 et suivantes.)

mortes, rempli d'inquiétudes pour l'avenir (174), entrevoyant une vie précaire (175). Le malheur qui le frappait fit de lui, pendant quelque temps, un autre homme.

Telles sont les deux grandes épreuves de sa jeunesse. Ce n'est point hasard, si avec elles coïncide la crise intellectuelle où le poète achève de s'orienter; si après la trahison, il écrit le *Saule*, les *Vœux stériles*; les *Secrètes Pensées*, la *Nuit Vénitienne*; après la mort de son père, *La Coupe et les Lèvres*, la *Dédicace*, *A quoi rêvent...* (176); si, enfin, tous ces poèmes, par le sérieux de l'inspiration et la tenue du vers, sonnent étrangement à l'oreille qui vient d'entendre les *Contes d'Espagne*. La maturité est venue. Forcément ses réflexions doivent s'en ressentir. Car il réfléchit. « De temps à autre », écrit Paul de Musset (177), « il y avait, en effet, des lendemains mélancoliques, des matinées de regrets superflus. Pour ces jours de misère, le poète aimait à se composer un costume de situation. Du fond d'une armoire, il tirait un vieux carrick jaune à six collets, et qui aurait pu faire trois fois le tour de son corps. Ainsi affublé, il se couchait sur le tapis de sa chambre et fredonnait d'un ton lamentable quelque vieil air contemporain de son carrick. Lorsqu'en entrant chez lui, je le trouvais enfoui sous cet habit de pénitent et dans une attitude de mélodrame, je savais que les cartes s'étaient montrées intraitables. Au premier mot que je voulais lui dire : Qu'on me laisse, s'écriait-il en se voilant la face, qu'on me laisse dans mes haillons et mon désespoir! » Quelque perte au jeu, voilà peut-être le point de départ de ces méditations déguisées; mais, pour qu'il les prolonge ainsi durant des heures, il faut qu'elles l'entraînent plus loin. Il songe à ses plaisirs sans combat, à ses conquêtes sans diplomatie, à l'abus du tabac qui fait parfois de ses projets poétiques autant de chimères lointaines, au vide de son existence. Des visions d'avenir le traversent (178); il entrevoit la pente où le font

(174) Sa réputation d'écrivain était encore fort mal établie. Aussi livra-t-il presque en désespéré sa seconde bataille (celle du *Spectacle dans un Fauteuil*).

(175) Une crainte que la famille entière éprouvait. Le biographe écrit : « Il nous apparut évident qu'en supprimant du budget de la famille les appointements d'une belle place, notre position devait nécessairement changer. » (Ibid.) Il ajoute d'ailleurs, sans donner de précision, que ces craintes furent démenties par la réalité.

(176) Le poème du *Saule*, la *Nuit Vénitienne* furent écrits en 1830; les *Vœux stériles*, les *Secrètes Pensées* et *Octave* en 1831; les trois autres ouvrages en 1832.

(177) Cf. *Biographie* (p. 88).

(178) En 1833, lorsqu'il ira passer quelques jours avec George Sand, à Franchart, dans la forêt de Fontainebleau, il eut, un soir (elle le raconte dans *Elle et Lui*), une de ces visions, sorte de dédoublement de la personnalité : sa propre image se dressait devant lui, image « vêtue

rouler des commencements d'habitudes pernicieuses, ce qu'il risque d'y compromettre : la gloire qu'il attend, les poèmes qu'il sent près d'éclore. Alors des sursauts de révolte le redressent. Ces heures de remords ont plus d'importance qu'on ne croirait. Grâce à elles, Musset garde l'habitude de s'étudier ; par elles, il achève de fixer son idéal ; enfin, ce sont elles qui sèment, au long de ces mois frivoles, une série d'œuvres en prose et de poèmes (179), où son attitude se précise. Eh quoi ! dira-t-on, tant de sérieux dans ce décor de carnaval ? Chacun réfléchit selon son tempérament. Or, Musset a toujours eu le goût des attitudes et des décors. Ceux qui prendraient prétexte de cette mise en scène pour douter de sa sincérité, n'entendent rien à sa mentalité. S'il y a là une part d'affectation, lui-même en est la première dupe ; car, plus il l'extériorise, plus son impression s'impose à lui ; plus un sentiment le point, plus il sent le besoin d'établir une harmonie entre le cadre et son émotion (180). Toute sa couleur locale tient là : trouver à chaque état d'âme un vêtement, une ambiance, qui le rendent plus sensible au public. Et si le public n'assiste pas au spectacle, tant pis. Il se donne à lui-même la comédie de son cœur : il est à la fois le poète, l'acteur, la salle. Acteur, il se passerait à la rigueur de décor ; mais poète ou public, il en sent la nécessité. Car une fausse note le distrairait de sa pensée beaucoup plus que cette harmonie préméditée. Cette mentalité, combien de fois nous la reconnaitrons chez lui ! C'est une des lois de sa nature. Or, à l'heure présente, des deux hommes qui se partagent son être, l'un tout épris de vivre, trouve son cadre naturel à Margency, ou chez Tortoni. C'est lui qu'on habille avec recherche, lui que les femmes viennent caresser, et que les lumières inondent. Mais l'autre, Cœlio honteux (181), demeurerait aussi peu vivant que la voix de la conscience, si on ne lui trouvait un vêtement et un décor bien adaptés ; il y perdrait beaucoup d'autorité. D'où, ce vieux carrick jaune, et surtout ces chansons mélancoliques qui transforment les meubles familiers, en faisant glisser devant eux la fumée d'une nostalgie. De la sorte, Cœlio à son tour peut élever la voix, Musset prêtera l'oreille à ses plaintes. Ce que nous remarquons alors, ce sont les progrès réalisés par ces deux

de noir », où il entrevoyait les misères de sa vieillesse. (Cf. à ce sujet ce qu'il écrira lui-même dans la *Nuit de Décembre* et dans *Lorenzaccio* acte II, scène 4.)

(179) Toute la série des *Revue fantastiques* qu'il publia dans le journal *Le Temps*, pendant l'année 1831, et la *Nuit Vénitienne*.

(180) N'est-ce pas ce même besoin qui le contraindra, lorsqu'il sentira venir la Muse des *Nuits*, à allumer dans sa chambre tous les flambeaux ?

(181) Plus effacé qu'Octave, plus discret par nature.

tendances divergentes de sa nature, et que la critique, après Musset, pour plus de commodité, appelle Octave et Cœlio. Autrefois, nous les avions devinés dans les lettres à Paul Foucher (182); mais ils gardaient alors des traits communs; les mêmes rêves les hantaient. Tant et si bien que Musset ne les distinguait pas bien l'un de l'autre. Au Cénacle, nous les avons vus s'affirmer tous deux : l'un penchant vers Byron et rêvant de suivre Don Juan, l'autre attendri par les plaintes de Lamartine, et plus voisin de Werther. Sympathies qui ne se heurtaient point trop violemment, car il s'agissait de simples rêveries. Aujourd'hui, ils se sont lancés dans la vie, et les voici qui se séparent. Depuis la trahison de la première maîtresse, qu'ils avaient aimée ensemble (183), l'amour ne représente plus pour eux le même idéal. L'un s'étourdit au milieu de ses compagnons (184); l'autre s'isole et souffre. Entre le dandy, joueur et buvant sec, et l'homme au carrick jaune, le contraste est assez convaincant : ils ne tiennent plus l'un à l'autre que par leur idéal poétique. Là, leurs réflexions s'accordent. Ce que ses nouveaux amis apprennent à Musset, ce que le Cénacle lui révèle, tout lui sert à préciser la formule qu'il chercha durant deux années; autant d'éléments qu'il organisait dans ses heures de méditations. Les articles, les poèmes qu'il écrit, en 1831 et en 1832, sont sortis de là; et de là aussi, couronnant le tout, la *Dédicace de la Coupe et les Lèvres*, aboutissement de tant d'efforts. Octave et Cœlio l'ont écrite ensemble, et ce n'est que justice s'ils l'ont, ensemble, dédiée à Alfred Tattet, complice de l'un, ami de l'autre.

(182) Cf. plus haut, chap. I^{er}.

(183) On n'en peut douter, les *Chansons*, où nous devinions un portrait de cette maîtresse, ne trahissent-elles pas quels plaisirs Octave goûtait auprès d'elle? Et les vers à Sand, que nous avons cités :

Te voilà revenue dans mes nuits étoilées...

n'attestent-ils pas combien la trahison fut douloureuse à Cœlio?

(184) De là les vers à Juana, à Pepa, à Julie, qu'il écrit en 1831 et 1832.

CHAPITRE VI

La « Désertion » de 1831 et les Déclarations d'indépendance

A LA RECHERCHE D'UNE MANIÈRE.

Cette vision du poète, enfoui dans un carrick trop ample et battant sa coulpe au rythme de mélopées vieilles, il faut la méditer. Car, on pourrait croire que Musset se borna à subir, en 1830 et 1831, les influences que nous avons signalées. N'y a-t-il pas une légende qui le représente comme un esprit rebelle à tout effort poursuivi? Ceux qui pensent ainsi pourraient invoquer, à l'appui de leur thèse, tel paragraphe d'une lettre à Tattet, écrite au moment même où nous sommes parvenus : « Je passe ma vie avec une demi-douzaine de peintres; quels bons garçons que les artistes (quand ils ne sont pas du même genre que vous) (1). Je rends compte des petits théâtres (toujours au *Temps*) (2). Je rimaille par boutades, ... je bois et je fume avec volupté. Et voilà » (3). « Et voilà » l'existence qu'il mène, dira-t-on; son œuvre n'est pour lui qu'une distraction. Il se peut que Musset soit sincère en écrivant ces lignes; il y a presque toujours en lui diverses personnalités qui se superposent; deux au moins : celle qu'il rêve d'être et celle qu'il est; et il lui arrive de prendre l'une pour l'autre. C'est le cas ici. Il déteste ce qui sent la déformation professionnelle. Donc, même s'il travaille, il ne le dira pas, pour la raison qu'il essaiera de se le dissimuler à lui-même. Et puis, dans sa fantaisie, il lui arrive d'adopter en quelques heures et très sincèrement des attitudes opposées. Aussi faut-il se défier de ses affirmations; je ne sais pas de poète qui, plus sincère, puisse tromper plus complètement ceux qui le croiraient en aveugles. Par bonheur, les faits sont là. Que prouvent-ils? Si Musset était vraiment aussi amateur qu'il tient à le paraître, il pourrait, au lendemain des *Contes d'Espagne*, jouir de sa jeune renommée, sans la

(1) Le mot « vous » ne désigne point ici Tattet; c'est une formule générale.

(2) Ce sont les *Revue fantastiques*.

(3) Lettre du 14 janvier 1831, adressée à Tattet après l'échec de la *Nuit Vénitienne*. Sans doute l'amertume de cet insuccès est-il pour quelque chose dans le ton blasé que le poète adopte ici. (Cf. Siché, *Correspondance de Musset*, p. 25.)

risquer à nouveau, tout de suite (4), dans une seconde aventure; ou se cantonner encore dans cette poésie badine qu'il représente seul, à l'époque (5). Mais non, il veut se renouveler. Aussi, une fois rentré du Mans, continue-t-il à réfléchir : nous en tenons l'aveu de sa propre bouche (6). Car, il a beau s'en défendre, les problèmes littéraires l'intéressent. Il l'avoue à son frère (7) :

« Tu me demandes à quoi j'emploie mon temps. Je ne l'emploie pas, je le passe ou je le tue; c'est déjà assez difficile. Cependant je dois dire que nous discutons beaucoup, je trouve même qu'on perd trop de temps à raisonner et à épiloguer » (il n'en raisonne pas moins). « J'ai rencontré Eugène Delacroix un soir en rentrant du spectacle; nous avons causé peinture en pleine rue de sa porte à la mienne, et de ma porte à la sienne, jusqu'à deux heures du matin; nous ne pouvions pas nous séparer... Avec le bon Antony Deschamps, sur le boulevard, j'ai discuté de huit heures du soir à onze heures. Quand je sors de chez Nodier ou de chez Achille (8), je discute tout le long des rues avec l'un ou avec l'autre. En sommes-nous plus avancés? En fera-t-on un vers meilleur dans un poème, un trait meilleur dans un tableau? Chacun de nous a dans le ventre un certain son qu'il peut rendre, comme un violon ou une clarinette. Tous les raisonnements du monde ne pourraient faire sortir du gosier d'un merle la chanson du sansonnet. Ce qu'il faut à l'artiste ou au poète, c'est l'émotion. Quand j'éprouve, faisant un vers, un certain battement de cœur que je connais, je suis sûr que mon vers est de la meilleure qualité que je puisse pondre. »

Ne devine-t-on pas, à la netteté ardente des formules, combien ces questions de littérature le passionnent? Il se plaint qu'on épilogue, sans doute. Mais il reste trois heures avec Delacroix, trois heures avec Antony Deschamps (9), et il n'est pas homme à prolonger ainsi des entretiens qui l'ennuieraient. Voilà Musset tel qu'il était : à la fois railleur et convaincu; un dandy qui se donne l'air de dédaigner un peu son art, un poète curieux des questions de littérature, et

(4) Dès 1830, il fit paraître certains poèmes (ainsi de *Saule*) dans des revues ou des keepsakes; dès 1830 encore, il s'attaqua au théâtre avec la *Nuit Vénitienne*.

(5) Le « badinage poétique était vacant », il « s'y installa ». (Lamartine, *Souvenirs et Portraits*.)

(6) Cf. la lettre de janvier 1830 à son oncle : « C'est à quatre ou cinq conversations avec toi que je dois d'avoir réformé mes opinions sur des points très importants, et depuis j'ai fait bien d'autres réflexions. »

(7) Lettre du 4 août 1831.

(8) Achille Deveria. Le poète n'avait donc pas rompu avec ses amis du Cénacle.

(9) Musset le dit lui-même dans sa lettre; il a rencontré Delacroix à la sortie « du spectacle », et ne l'a quitté qu'à « deux heures du matin »; il a « discuté » avec Deschamps « de huit heures du soir à onze heures ».

y réfléchissant longuement, à ses heures. Son œuvre du moment le prouve.

Tout en elle atteste la recherche et l'effort, comme jadis en 1827-29. Alors nous avons vu Musset s'attaquer à la prose, au théâtre, s'adonner au fantastique, au moyen-âgeux, au sentimental, au descriptif, à la ballade, jusqu'au jour où il rencontra Byron. De 1831 à 1832, l'attitude est la même. Dès le lendemain de son premier volume, il s'éparpille. Il écrit des articles de journaux (10), des pièces de théâtre, tantôt en vers (11), tantôt en prose (12); enfin, un certain nombre de poèmes, et qui, eux aussi, se caractérisent par la diversité : ce sont parfois des contes badins, comme *Suzon*, ou de pur sentiment, comme le *Saule*; parfois des méditations sur l'art, sur la littérature, sur le temps présent (13). Enfin, il compose une série de petits poèmes : vers à la femme qui passe, à l'ami qui demeure. Pareil éparpillement, chez Musset, signifie : labeur et réflexion, recherche d'une formule nouvelle, de ce « son » qu'il « a dans le ventre ». Aussi touche-t-il toutes les cordes de sa lyre; il en écoute les échos, persuadé qu'il le reconnaîtra quand il l'entendra vibrer. Et de fait, un certain ordre s'établit peu à peu. Les essais dramatiques aboutissent à la *Nuit Vénitienne*, où l'on peut deviner, de loin, les drames de demain; ses poèmes montent vers cette *Dédicace* où il exprimera sa poétique. Voilà qui suffit à faire comprendre ce qui se dissimule de travail sous le dandysme affiché. Travail tout personnel : quand, avant 1829, Musset cherchait sa voie, il était arrivé à sa première conception de la poésie par une succession d'imitations; après 1830, s'il arrive à dégager une formule, c'est moins en se mettant à la remorque d'un maître (14) qu'en réfléchissant par lui-même aux problèmes de son art. Nous en trouvons la preuve par deux fois. D'abord, dans les articles du *Temps* et dans les poèmes qu'il consacre à définir la poésie, l'inspiration, le rythme (15), le tout s'organisant dans la *Dédicace*; ensuite, ses

(10) Comptes rendus dramatiques (ainsi celui de *Gustave III*), « revues fantastiques », critique d'art (deux comptes rendus de l'exposition de peinture alors ouverte au Luxembourg) qui, tous parurent au *Temps* (fin 1830, début 1831).

(11) *Les Derniers moments de François I^{er}*.

(12) *La Quittance du Diable* (que M. Allem publia dans la *Revue Bleue* en 1914) et la *Nuit Vénitienne*.

(13) *Les Vœux stériles*, les *Secrètes Pensées de Rafaël*.

(14) Bien qu'il ait pendant un temps suivi quelques guides : Ossian, W. Scott, par exemple.

(15) Il y a là, chez Musset, une inspiration rare. Après comme avant cette période, ses meilleurs poèmes lui seront dictés par un mouvement du cœur. A l'heure présente, au contraire, ses vers les mieux venus (les *Secrètes Pensées* ou les *Vœux stériles*) lui viennent de ses angoisses littéraires.

réflexions aboutissent à la fois à un volume de poésie et à une sorte de manifeste (16). Tels sont les résultats de l'enquête intérieure qu'il a faite, deux années durant. Et ce sont les étapes de cette enquête que ses œuvres du moment permettent de deviner, toutes ses œuvres, celles qu'il abandonna aussi bien que les autres. Car la condamnation qu'il porta contre les unes n'est pas moins révélatrice que la sympathie que les autres lui inspiraient. Et toutes dessinent devant nous l'effort de réflexion mené par lui pour discerner enfin, en pleine indépendance (17), ce « son » qu'il voulait faire entendre au public.

LES ESSAIS SELON QUELQUES NOUVEAUX GUIDES.

Ce son n'est pas celui qui vibrait dans les *Contes d'Espagne* » : voilà tout ce dont Musset se sent assuré au début de 1830 (18). Du coup, Byron, que pourtant il continue d'aimer (19), lui devient suspect. L'exemple de l'Anglais ne l'a-t-il pas poussé à cette démesure qu'il condamne? N'a-t-il pas retrouvé, avec impatience (20), dans presque tous les comptes rendus des *Contes d'Espagne*, cette insinuation qu'il avait adapté Don Juan à la mode française? C'en est assez pour qu'il cherche ailleurs son inspiration. Mais où? Jusqu'à présent, chaque fois qu'il a composé quelque poème, Musset sentait un guide devant lui : Hugo, Chénier, Byron. Contraint de pousser plus avant, sans le secours de ce dernier, il dut éprouver un temps ce sentiment de vertige que bien des poètes ont connu. Rappelons-nous Corneille, obligé par ses ennemis à rééditer, sans Guilhem de Castro, le coup de génie du *Cid*. Il tergiversa trois ans, et chercha dans Tite-Live, que dis-je? dans *le Cid* même, le modèle qu'on lui refusait. Encore, ne manquait-il ni d'expérience, ni de maturité. Musset lui, n'a pas vingt ans. Aussi dut-il se tourner vers de nouveaux guides possibles.

(16) La première livraison du *Spectacle*, parue à la fin de décembre 1832, et la *Dédicace* à Tattet.

(17) Non qu'il ait fermé l'oreille aux conseils qu'on lui donnait, mais il voulait ne s'affilier à aucune secte. N'écrivait-il pas à son frère, le 4 août 1831 : « Ils disent tous que je suis converti. Converti à quoi? S'imaginent-ils que je me suis confessé à l'abbé Delisle ou que j'ai été frappé de la grâce en lisant Laharpe?... Bagatelle pour bagatelle, j'aimerais encore mieux recommencer les *Marrons du Feu* et *Mardoche*. »

(18) Cf. la lettre à l'oncle Desherbiers.

(19) La preuve en est que, plus tard, il se rapprochera à nouveau de l'Anglais (avec *La Coupe et les Lèvres*, 1832.)

(20) De là ses protestations de la « *Dédicace* ». (Cf. *Poésies*, I, p. 240.)

Précisément, on a découvert dans ses papiers (21) un certain nombre de fragments inspirés de quelques modèles. Ils remontent, sans doute (22), à cette période d'hésitations. On y relève, en effet, une docilité que Musset, en possession de son génie, ne connaîtra plus. Mais une certaine maîtrise permet de les situer, avec plus d'exactitude (23), entre les *Contes* et le *Spectacle*. C'est l'opinion de tous les Mussetistes avertis, et notamment de M. Allem, dont l'avis fait autorité en la matière.

Une demi-incertitude subsiste pourtant; surtout pour l'un de ces fragments, intitulé le *3 Mai 1814* (24). L'influence de Victor Hugo y apparaît à plein :

Ce fut un triste jour : les soldats de l'Empire
Comme des peupliers se penchaient sans rien dire...
Oh! la froide Russie aux éternelles neiges!
C'était d'un autre pas que marchaient ces cortèges
Où l'homme au manteau gris leur servait de drapeau...
Son sceptre était de fer, mais c'était une épée!
La Seine est trop paisible à qui passa le Rhin.
Si du temple de gloire hérite Magdeleine,
Amis, les aigles noirs de la colonne reine
Vont fermer leurs ailes d'airain.
Oh! c'est qu'à ce grand peuple il fallait sa grande âme...
Maintenant dans leur cœur tout est désert et vide :
C'est que tout grand vaisseau veut l'aiglon pour guide,
Toute main ferme un gant d'acier.

Nul disciple n'a serré le maître de plus près; même souci de l'évocation historique, même frisson bonapartiste (25), même balancement de l'antithèse, même sonorité de la forme. Pareille similitude atteste une maîtrise que Musset ne possédait pas avant 1830. Mais ce petit pastiche apparaît alors isolé. Rien à cette date, dans l'œuvre d'Alfred (26), ni dans

(21) Et l'on a publié depuis quelques années, soit dans le volume des *Œuvres Complémentaires*, livré au public en 1910 par M. Maurice Allem, soit dans diverses revues.

(22) La plupart de ces fragments ne portent pas de date précise; beaucoup même n'en ont aucune.

(23) D'autant mieux que certaines de ces influences (celle d'Ossian, notamment) se retrouvent dans d'autres poèmes datés avec précision.

(24) Ce poème se trouve dans les *Œuvres Complémentaires*. (De M. Maurice Allem, Paris, 1910.) Il avait déjà été publié auparavant par les soins de Paul de Musset (novembre 1859).

(25) Frisson qui ne saisit Victor Hugo qu'à partir de 1827, dans l'*Ode à la Colonne*. Encore était-ce là une manifestation unique, déterminée chez le poète par l'attitude de l'ambassadeur d'Autriche Apponyi. L'admiration d'Hugo pour l'Empereur n'éclatera pleinement qu'à partir de 1830. Il y a là une raison de plus de considérer que ce poème du « 3 Mai 1814 » fut composé après les *Contes d'Espagne*.

(26) Du moins dans l'œuvre que Musset publia de son vivant.

ses inédits, ne révèle l'influence de Victor Hugo. Une hypothèse se présente alors à l'esprit. Ne serait-ce pas le jeu d'un moment? Une gageure destinée à faire sourire ses amis du groupe Tattet? La chose n'aurait rien de surprenant. Quoi qu'il en soit, Alfred ne s'essaya jamais plus à faire ainsi du Victor Hugo.

Ossian, par contre, exerça sur lui (27) une influence plus durable. Nous l'apercevons dans deux essais. L'un a été publié dernièrement par M. Maurice Allem (28). C'est l'*Oubli des Injures* (29), une série de fragments, une sorte de *Saule* plus incomplet. Le dessin du poème ne se dégage pas, ni même l'intrigue. Il devait s'agir d'une histoire de vengeance; on ne sait rien de plus. Pourtant, le poète y a travaillé avec obstination : certains passages se présentent sous deux ou trois versions (30). Puis, il s'est arrêté, soit découragement, soit qu'à la longue son sujet ne le passionnât plus. Et nous gardons seulement ces quelques motifs. Aussi bien suffisent-ils à nous renseigner sur l'inspiration du moment. Le poème se déroulait à une époque fort reculée (31), moyen âge ou siècle plus primitif encore. Autrefois, dit Musset :

Autrefois le pardon fut connu des humains,
L'offenseur demandait grâce pour son offense;
L'offensé l'accordait, et Dieu joignait leurs mains (32).

Mais ces temps sont passés. Le héros de l'aventure n'aspire qu'à se venger. Il s'adresse à son arme favorite :

A moi, vieux florentin! Viens, que ta froide lame
Glisse sur mon sein nu : tu m'éveilleras mieux
Que des vins sans chaleur ou que des cris de femme;
Viens sur mon cœur, et là, reste silencieux.
Nous sommes offensés! — Offensés, vas-tu dire?
Oui, par Brenna (33), le jour où tu m'abandonnas;
L'outrage fut cruel et suivi d'un sourire;
Je frappai ma poitrine, et ne t'y trouvai pas.

(27) Et à la même époque, entre 1830 et 1832.

(28) Dans le *Manuscrit autographe*. (Chez Blazot, numéro de septembre-octobre 1927.)

(29) Le titre même sonne comme une exception dans l'œuvre de Musset.

(30) Et voilà encore qui fait justice de la légende de Musset incapable d'effort technique.

(31) Mais que le poète, dans les fragments qui nous sont parvenus, ne songe pas à préciser.

(32) Sans doute la répétition des mots : offense, offenseur, offensé, choqua-t-elle le poète. On lit dans la seconde version :

Quand Dieu joignait leurs cœurs et le prêtre leurs mains,
Le pardon d'une offense était connu jadis.

(33) Il ne s'agit point ici d'une invocation. Brenna est l'adversaire de Renaud, le héros du poème.

Cette mentalité de primitif, les noms des personnages (34), la mythologie qui apparaît parfois. (Renaud ne jurera-t-il pas, tout à l'heure, par « Eblis », esprit vengeur?), tout dit l'influence d'Ossian. Déjà, dans le poème du 3 Mai 1814, Musset écrivait, à propos de Louis XVIII :

Tel un pâtre, héritier de la harpe d'un barde (35).

Donc Alfred lit alors les poèmes de Macpherson. Le cadre où Renaud rencontre son adversaire paraît, à cet égard, plus révélateur encore :

L'ouragan nuit et jour sur une eau désolée
Bat cette âpre forêt qui pend échevelée.
De loin elle ressemble à ces grands éperviers
Qu'on voit se balancer au vent... (36).
Jamais en aucun temps, jamais bois plus funèbres
N'ont sur une eau plus morte épaissi leurs ténèbres.
Rien ne bouge à l'entour, si ce n'est par instant
Des hérons voyageurs qui pêchent dans l'étang,
Ou quelque proie horrible au revers d'un roc sombre (37).
Son ombre, c'est la nuit; et son soleil, c'est l'ombre.

Poésie embrumée, secouée de passions à demi-sauvages, et qui évoque de sinistres paysages. L'influence d'Ossian apparaît ici manifeste. Elle domine encore un autre fragment de l'époque, *Rolla et le grand-prêtre* (38). Ce titre trahit les hésitations du poète : le grand-prêtre, et nous nous sentons encore en plein romantisme ossianique; *Rolla*, et voici que s'annonce la poétique de demain. Il s'agit d'un dialogue. Le vieillard s'efforce de calmer Rolla, déjà découragé comme son futur homonyme (39) :

Mon fils, pourquoi toujours chercher la solitude?
Ne viendras-tu jamais, aux premiers feux du jour,
Quand notre dieu paraît pour commencer son cours,
Contempler avec nous le soleil et sa gloire?...
As-tu donc oublié tes frères plus heureux,
Et les travaux du jour, les combats et les jeux,
Le tranquille bonheur de nos belles campagnes
Et le repos du soir auprès de nos montagnes?

(34) Renaud, dont le nom évoque des souvenirs épiques; Brenna, aux consonances nordiques.

(35) C'est là encore une raison de plus d'admettre que le 3 Mai 1814 fut composé, lui aussi, entre 1830 et 1832.

(36) Le manuscrit du poète est ici difficile à suivre; on croit lire :
...Au vent, sur les graviers.

(37) Ce vers encore est très difficile à lire sur le manuscrit.

(38) Publié par M. Maurice Allem dans la *Minerve française* du 1^{er} décembre 1919.

(39) Sans doute le nom de « Rolla » éveillait-il chez le poète une impression de jeunesse et de détresse à la fois.

L'atmosphère reste la même que tout à l'heure (40).

Laisse en ces rocs déserts mourir un malheureux.

répond Rolla. Car, dans cette pierraille, il cache son tourment (41); cœur romantique qui souffre de la solitude morale, qui se nourrit de la souffrance, par là-même la nourrit, et appelle de tous ses vœux la délivrance, c'est-à-dire la mort. Ce Rolla sent et parle comme Musset :

Bonheur, plaisir, repos sont passés sans retour,
Et j'ai tout désappris, tout, excepté l'amour.

Avec cela, dès qu'il évoque les souvenirs de sa jeunesse, l'homme du XIX^e siècle et ses goûts et ses inquiétudes (42) apparaissent :

Oui, quand j'étais Rolla, j'aimais le poids d'un glaive...
Jamais Rolla, de fleurs n'a su parer sa tête;
Mais quand l'éclair brillait, quand l'horrible tempête
Faisait gronder les vents et gémir les forêts,
Lorsque l'homme avait fui (43) sous le feuillage épais,
Alors je gravissais le sommet des montagnes
Et d'un roc élevé, regardant les campagnes,
Je souriais de loin au tableau destructeur.
Mon âme s'élançait jusqu'à son créateur (44).
Je confondais ma voix aux échos du tonnerre,
Des éléments entre eux je contemplais la guerre,
Et le roi des forêts, fuyant épouvanté,
Me prenait, en passant, pour sa divinité.

Cet amoncellement de rocs au sommet desquels la silhouette de Rolla s'immobilise, ces hommes tremblant de peur, ces hordes d'animaux sauvages, cet ouragan qui soudain enveloppe la terre : c'est encore un souvenir d'Ossian. Et l'influence fut plus profonde qu'on ne le dit communément. Rappelons-nous, dans le *Saule* (45), le vieux manoir écossais de la famille Smolen, le château de Tiburce, et le paysage où ils s'élèvent, non loin de la mer; enfin l'invocation à

(40) Pénétrée d'un paganisme assez incertain et du sentiment de la nature.

(41) Du repos! des plaisirs! j'aime mieux ces forêts;
Sous leur abri touffu, je puis souffrir en paix.

(42) Par exemple : le goût de la solitude, le vague sentiment religieux, l'orgueil humain dressé face aux éléments déchainés.

(43) Cette différence même d'attitudes entre Rolla et les autres hommes permet de discerner ce qu'il y a de byronien dans le caractère du personnage.

(44) Il y a là encore une antithèse à remarquer; entre le paganisme que révélaient les discours du grand-prêtre et cet élan vaguement mystique.

(45) Ecrit et publié dès 1830.

l'étoile, inspirée indiscutablement de Macpherson (46). Quelques mois plus tard, en 1832, ce sera encore *l'Invocation* qui précède *La Coupe et les Lèvres* (47) : les Chœurs des Montagnards qui éclatent sur la scène (48), et tout ce Tyrol, si pareil à l'Ecosse, « terre d'hommes errants et de daims en voyage », de montagne, de demi-pauvreté, de gibier et de chasse, éclairée d' « un pâle soleil », étoilée de « lacs vaporeux » ; la lande y règne où Franck n'a trouvé comme proie que les ronces et les bruyères (49), chères à Macpherson. Quiconque fait ces rapprochements, se voit contraint de reconnaître qu'il y eut alors, dans l'inspiration de Musset, ce que nous appellerons l'heure ossianique, ou mieux l'heure écossaise ; car, au même moment, Alfred relit aussi les romans de W. Scott, et s'en pénètre assez pour leur emprunter l'intrigue de la *Quittance du Diable*. Sous cette double influence, surtout sous celle d'Ossian, nous voyons, pendant un temps, Musset s'attacher aux descriptions de la nature, célébrer le charme des paysages du Nord et proclamer, en s'adressant au Tyrol :

Pauvre hôtesse, ouvre-moi. Tu vaux bien l'Italie,
Messaline en haillons, sous les baisers pâlie,
Que tout père à son fils paye à sa puberté...
Je t'aime. Ils ne t'ont pas levé ta robe blanche.
Tu n'as pas, comme Naples, un tas de visiteurs,
Et des ciceroni pour tes entremetteurs (50).

Enfin, nous l'entendons, lui, le Parisien, exalter la campagne aux dépens des cités :

Où, la liberté meurt sur le fumier des villes.
Où, vous qui la plantez sur vos guerres civiles,
Vous la semez en vain, même sur vos tombeaux ;
Il ne croît pas si bas, cet arbre aux verts rameaux (51).

Cette influence a donc, pour un temps, transporté Musset hors de lui-même ; et elle a laissé en lui quelques traces plus durables. Dans le paysage familier du poète, ce paysage d'Ile-de-France, avec quelques coups de lumière italiens (52),

(46) Peut-être à travers la traduction de Baour-Lormian. Mais la source première reste la même.

(47) Il s'agit du poème liminaire de *La Coupe et les Lèvres* : *Invocation*.

(48) Dès le début du premier acte de *La Coupe et les Lèvres* (scène 1).

(49) Cf. *La Coupe*, I, 1 :

Moi, je n'ai rien tué ; la ronce et la bruyère
Ont déchiré mes mains...

(50) *Invocation*.

(51) Ibidem. Dans *Brandel*, par contre, le poète n'hésitera pas à chanter la grandeur des villes.

(52) Celui des *Marrons du Feu* et que nous retrouverons dans *A quoi rêvent les jeunes filles* et dans la plupart des comédies et dans les *Nuits*.

un détail vient toujours rappeler son enthousiasme écossais : les bruyères. Pas de description de sous-bois ou de sentiers sans qu'elles apparaissent : la biche poursuivie par le chasseur en rêve dans la *Nuit de Mai* (53), l'adolescent de la *Nuit de Décembre* se promène sur un champ de bruyère (54). Les enfants du laboureur, dans la *Lettre à Lamartine*, courent cacher leur effroi dans la bruyère (55). La Muse d'*Octobre* ne place-t-elle pas sur la bruyère la scène des amis trinquant à la joie ? (56) Et la forêt de Franchart ne s'en emplit-elle pas pour en parfumer le *Souvenir* ? (57) Mais, en dépit de ces échos, l'influence directe de Macpherson sur Alfred ne s'est pas prolongée longtemps : née comme toujours d'une découverte, elle s'est traduite, un temps, dans une admiration exclusive et a dominé les œuvres du moment. Mais cette admiration, essentiellement intellectuelle, ne mord ni sur son cœur, ni sur sa personnalité (58). De là, quand il suit son modèle de très près, une certaine froideur ; de là aussi, quand il verse un peu de lui-même dans les vers ainsi inspirés, le conflit que nous signalions en lisant *Rolla et le grand-prêtre*. Or, fatalement, avec les années, ce cœur et cette personnalité se font plus impérieux (59). Voilà pourquoi le 3 *Mai 1814*, pourquoi les *Essais ossianiques* n'ont jamais été publiés de son vivant. Ils n'en comportent pas moins deux enseignements : le premier s'adresse à la critique. Pour le comprendre, il suffit de lire l'*Oubli des Injures*, tel que l'a reproduit le *Manuscrit autographe* (60) ; de voir les ratures qui surchargent le texte ; de retrouver là des sentiments, des formules repris ailleurs par le poète (61) ; l'on reste convaincu

(53) 1835. Cf. *Poésies*, II, p. 102.

(54) 1835. Cf. *Poésies*, II, p. 119.

(55) 1836. Cf. *Poésies*, II, p. 132.

(56) 1837. Cf. *Poésies*, II, p. 169.

(57) 1841. Cf. *Poésies*, II, p. 256.

(58) C'est surtout à son imagination qu'elle s'impose, en lui apportant soit le sujet sur lequel elle brode, soit le cadre des intrigues qu'elle construit.

(59) Pour deux raisons ; d'abord, à partir de 1830 et jusque vers 1840, la conviction s'impose à lui qu'il n'y a pas de poésie vraie sans sincérité totale ; ensuite, la vie lui apporte une matière de réflexions sans cesse plus riche.

(60) Numéro de septembre-octobre 1927. Il y a là une reproduction photographique intégrale du manuscrit.

(61) Ainsi Renaud raisonnant sur son malheur, s'écrie (deuxième fragment) :

J'en suis sans aucun doute à l'instant redouté
Où le génie humain rencontre la folie ;
Ils luttent corps à corps, sur un roc escarpé,
Où le génie arrive après un long voyage,
Et sur le haut duquel son ennemi l'attend ;
Ils y montent tous deux, mais un seul redescend.

Or, on lit dans un des fragments en prose retrouvés dans les papiers du poète : « Tous ces hommes tourmentés par le génie ont eu leur crise.

que Musset était capable de travailler longuement de son métier. Souvenons-nous que certains vers de Brandel repasseront dans *La Coupe et les Lèvres*, que pour cette dernière pièce, il existe nombre de variantes, dont certaines contiennent des vers qui reparaitront dans *Rolla* (62). N'en est-ce pas assez? Quant à l'autre de ces enseignements, Alfred dut l'enregistrer le premier; il s'aperçut alors qu'à marcher dans les pas de quelque devancier, il ne ferait jamais œuvre qui le satisfasse. Dès lors, fermant les livres d'autrui, il écouta parler ses sentiments.

LES ESSAIS DRAMATIQUES.

Aussi bien s'était-il lancé, dès 1830, dans une autre direction; il avait entrepris d'écrire pour le théâtre. Sa vocation et l'exemple de ses amis romantiques l'y incitaient également. A diverses reprises, avec *Agnès de Guadarrá*, ou les *Marrons du Feu*, il s'était approché de la scène. Sans doute, ces essais restaient timides, Musset abandonna les uns, laissa les autres dans son volume, sans songer à les pousser sur la scène. Mais il ne renonçait point, pour si peu, au rêve de sa jeunesse. Que les circonstances lui deviennent favorables, l'on en aura la preuve. Or, à partir de 1830, elles commencent à lui sourire. C'est d'abord, le succès des *Contes d'Espagne*. Certains critiques n'ont-ils pas discerné dans le volume des qualités faites pour le théâtre et engagé le poète à s'y risquer? (63) Cet encouragement lui parvenait à l'heure où le public applaudissait *Henri III* et *Othello*, à l'heure où la Comédie Française mettait en répétition *Hernani*. Les direc-

Peu à peu tout leur être s'ébranla jusqu'au vertige. Ce fut le moment où le génie lutta avec la folie. Ils étaient montés jusqu'à ce point, et ils retombèrent tout à coup dans la foule des hommes doués de raison. Ainsi Shakespeare alla peu à peu jusqu'à Hamlet, Byron jusqu'à Manfred, puis tous deux retombèrent, l'un dans Falstaff, l'autre dans Don Juan; le combat avec le démon était passé; l'homme avait triomphé. »

(62) Ainsi ces vers de Franck :

Amis, chantons Bacchus, l'amour et la folie,
Buvons au temps qui passe, à la mort, à la vie,
Oublions et buvons, vive la liberté!
Chantons l'or et la nuit, la vigne et la beauté.

furent repris dans *Rolla* (3^e chant). Ainsi Franck s'écrie :

Le Christ à son souper sentit moins de tristesse
Que je ne sens au mien de gaité dans le cœur.

et *Rolla* :

Le Christ à son souper sentit moins de terreur...

(63) Le *Figaro* signalait dans les *Contes d'Espagne* : « Une création passionnée, dramatique de la vie et du mouvement » (numéro du 4 février 1830.) La *Quotidienne* (12 février) ajoutait : « Avec le talent dramatique qui distingue ces *Contes*, M. de Musset a dû déjà rêver le théâtre. »

teurs de scènes viennent alors frapper aux portes du Cénacle. Musset, lui aussi, se voit bientôt l'objet de leurs sollicitations. Les « Nouveautés » s'offrent à jouer un acte de lui; Harel (64) lui demande une pièce. Deux occasions pour une. Ainsi, on lui épargne les tracasseries que connurent tant de ses confrères : l'effort poursuivi dans l'incertitude, l'amertume des refus multipliés. Jamais carrière dramatique ne commença sous de plus heureux auspices; il semblait qu'on n'attendit que son bon plaisir (65). Aussi, désireux de ne décourager aucune bonne volonté, se mit-il à la tâche avec tant de zèle, qu'en quelques mois, il écrivit, presque à la fois, les deux pièces qu'on lui demandait : la *Quittance du Diable* (66), pour les Nouveautés, et la *Nuit Vénitienne* (67), qu'il destinait à l'Odéon. Deux pièces en prose (ce qui prouve une fois de plus combien Musset se soucie peu des dogmes du Cénacle) et deux pièces d'inégale valeur.

A vrai dire, la *Quittance du Diable* (68) sent encore son apprenti. L'imagination du poète le trahit; et, faisant appel à des souvenirs livresques, il emprunte à W. Scott le thème de sa pièce. C'est un épisode du roman *Redgauntley* (69). Sur cette terre d'Ecosse où tout séduisait Musset, l'anecdote mettait aux prises un seigneur et son fermier. Querelle d'intérêt : l'un prétendant faire rentrer les fermages qu'il croit en retard; l'autre sûr d'avoir acquitté au seigneur précédemment la somme due, mais incapable d'en présenter la quittance (70). Menacé d'expulsion, le fermier qui, déjà chez W. Scott, se nomme Sténie, reçoit d'un inconnu le conseil de réclamer sa quittance à l'ancien laird dans son tombeau. Il se rend au cimetière, est introduit dans une salle où le défunt traite un groupe d'autres morts. Après une série de

(64) Alors directeur de l'Odéon.

(65) La remarque est intéressante à faire si l'on songe qu'à l'époque nulle carrière dramatique ne comporta plus de vicissitudes, ne fut plus brutalement interrompue, et ne connut, sur le tard, de succès plus unanime.

(66) Cette pièce fut publiée pour la première fois par M. Maurice Allem dans la *Revue Bleue* (2-9 mai 1914).

(67) Publiée, dès 1830, dans la *Revue de Paris*, la *Nuit Vénitienne* a trouvé place du vivant du poète dans toutes les éditions de son théâtre.

(68) Nous possédons deux manuscrits de cette pièce. L'un figure à Chantilly dans la collection Spoelberch de Lovenjoul; l'autre, propriété de M^{me} Lardin de Musset, fut communiqué par elle à M. Maurice Allem.

(69) Musset ne songea nullement à dissimuler ses emprunts, puisqu'un des personnages de sa pièce s'appelle : le laird de Redgauntley.

(70) Le vieux laird et son intendant, en effet, sont morts tous deux en quelques instants, avant d'avoir pu la signer.

propositions insidieuses qu'il repousse (71), il s'en va, quittance en main, et se fait rendre justice par les vivants. Tel est le récit dont notre poète s'inspira. Sans doute, est-ce le côté fantastique de l'aventure qui a séduit ici Musset. De l'anecdote primitive, il tire deux scènes seulement (72), celle où le laird réclame au malheureux Sténie les sommes déjà payées, et celle où le fermier va demander sa quittance au vieux laird, dans le cimetière (73). Mais, comme ces visions diaboliques éveillent en lui l'accompagnement du rythme et de la rime, il enrichit la scène de couplets. C'est la ballade de Tibby :

TIBBY (*se levant*) (74)

J'aime à danser sur ma potence (75),
J'aime à jouer avec mes os,
J'aime à tourner dans l'ombre immense
Autour des antiques châteaux;
A voir une pâle sorcière
Qui s'incline sur mon cercueil,
A traîner sous mon froid linceul
Quelque voyageur dans ma bière.

A quoi, un autre réplique sur le même rythme :

J'aime à voir un serpent livide
S'endormir en rond sur mon sein;
La nuit, j'aime à servir de guide
Aux pas craintifs de l'assassin;
A glisser le long d'un rideau
Sous la forme d'un noir fantôme;
Dans les marais, avec un gnôme,
A pousser les pêcheurs dans l'eau.

Ne dirait-on pas une reprise des thèmes abandonnés depuis deux ans? Bien plus : après le satanisme, le moyen-âgeux fait son apparition (76). C'est la chanson de Sténie (77) :

(71) L'homme qui lui avait conseillé d'aller trouver le vieux laird l'avait, en effet, averti en même temps que sa visite ne comporterait aucun danger s'il se bornait à traiter la question de sa quittance. (Cf. l'étude de M. Maurice Allem, *Revue Bleue*, 2 mai 1914.)

(72) Or, sa pièce comporte trois tableaux, et, à tenir compte des entrées et des sorties, on peut y compter douze scènes dans le seul premier tableau.

(73) Qui remplit tout le deuxième tableau. On voit ainsi que le troisième tableau a été ajouté par Alfred de Musset.

(74) Toutes les chansons qui suivent figurent au deuxième tableau de la *Quittance*.

(75) Cette évocation de pendus rappelle la *Ballade de la Nuit*.

(76) Et le même moyen-âgeux qu'en 1828, avec son accompagnement d'armures, de chevalerie, de châteaux-forts.

(77) Cette chanson se place dès le lever du rideau. Voici les indications de Musset :

« Un jardin au pied d'une colline. Sténie, seul, travaillant à son jardin, devant sa maison. Il chante sur un air monotone. »

Qu'elle t'attende et qu'elle sache
 Que ses yeux noirs ne verront plus
 Tes varlets aux brillants écus,
 Ton casque d'or au blanc panache.

Un moyen âge assez naïvement évoqué; qu'on en juge.

Emporte-moi dans ton mantel
 Jusqu'au foyer de ton châtel.

Tout cela, ce sont des airs caressés avec amour, jadis, par les dix-huit ans de l'adolescent; rien n'empêche de croire qu'il rêva dès lors d'en faire un drame. Car tout ici sent l'extrême jeunesse : la complexité de l'intrigue (78), la docilité de l'inspiration (79), l'invraisemblance de l'action, et jusqu'à cette gageure de choisir le genre le plus faux : « l'opéra comique », dit Paul de Musset (80); en vérité une piécette en prose, parsemée de chansons. Qui ne voit le danger? Dans les passages où Musset tente d'ajouter des inventions de son cru, cet attirail d'emprunt le gêne. Aussi nul personnage ne vit-il vraiment; ni ceux qu'il emprunte à W. Scott : les deux lairds, le fermier; ni ceux qu'il imagine : la nièce du laird, le mécréant qui a vendu son âme au diable. La seule exception est cette vieille gouvernante (81), à la fois stupide, poltronne, sévère et vaguement indulgente, le premier fantoche de Musset; si le trait reste encore timide, l'intention est déjà là, et le coup d'œil. Il n'y a d'ailleurs rien de surprenant à ce que, parmi les futurs personnages de Musset, les grotesques fassent les premiers leur apparition, car ce sont ceux qui demandaient à l'auteur le moins d'expérience psychologique. En somme, la *Quittance du Diable* apparaît comme le type des œuvres de transition qui portent en elles leur condamnation; toute la partie poétique, on la jurerait tirée des papiers d'adolescence d'Alfred (82); et, si parfois le dialogue en prose fait entrevoir la finesse et la langue du lende-

(78) Musset, en effet, a ajouté une histoire d'amour au conflit d'intérêt. Il a imaginé le personnage d'Eveline, nièce du laird, et l'a rendue amoureuse de Sténie. Bien plus, il a taillé un rôle important au cavalier qui traversait le récit de W. Scott.

(79) Très sensible dans la première scène, empruntée à Scott; on croirait presque une traduction.

(80) Cf. *Biographie* (p. 97).

(81) Que Musset invente, et qu'il baptise Gertrude.

(82) Les essais de 1828-1829 ne comportaient-ils point, eux aussi, des Ballades (*la Nuit*, *le Rêve*), une complainte moyen-âgeuse (*Agnès de Guadarrá*) et de vagues airs de chasse (songez aux premiers vers du *Lever*, parmi les *Chansons à l'Andalouse*)?

main (83), l'ensemble garde une allure embarrassée qui révèle le débutant. Le principal intérêt de la *Quittance* est de montrer combien, à ce moment, il reste encore en Musset de romantisme quasi-inconscient; le cadre du drame, les péripéties qui le sèment, l'abus du surnaturel, tout cela sent son romantique autant que les changements de décor (84), et les variations du ton (85). Nous pouvons mieux mesurer ainsi combien Musset aura fait de progrès quand la *Nuit Vénitienne* succédera à la *Quittance du Diable*.

En peu de temps, certes. Car c'est la même année qu'Harel ouvrit à Alfred les portes de son théâtre. La proposition était moins flatteuse que si elle eût émané de la Comédie. Mais, les dimensions de l'Odéon permettaient plus de fantaisie. En outre, Musset pouvait compter sur l'appui d'un directeur, maître chez lui, sympathique aux essais audacieux. Harel ne lui avait-il pas demandé une pièce « la plus hardie possible? » (86) Sur ce programme, Alfred tomba vite d'accord; il ne demanda conseil qu'à son imagination; ce fut la *Nuit Vénitienne*. Quoi d'étonnant, dès lors, à ce que nous y découvriions, pour la première fois, ce que l'auteur préfère : une conversation amoureuse sous le ciel d'Italie, au clair de lune? Sur la scène ainsi éclairée, quelques personnages : un vieillard, de bonne race, sa nièce et pupille Laurette; derrière elle, ombre muette, une gouvernante. Il s'agit de marier la jeune fille; le tuteur a son prétendant, mais l'ingénue, dès longtemps, s'est éprise d'un nommé Razetta; un inconnu, de toute petite noblesse (87). Voilà d'où part l'intrigue. Et cette vérité s'impose aussitôt : Musset

(83) Ainsi, au premier tableau, ces répliques entre Eveline et sa gouvernante :

EVELINE : Tenez, venez donc par ici, ma bonne mère.

GERTRUDE : Mon Dieu, miss, on ne peut pas vous suivre, en vérité. Vous courez comme un chevreuil.

EVELINE : Je sais que vous aimez cet endroit-ci. Allons-nous jusqu'à cette chapelle en ruines où vous vous arrêtez ordinairement?

GERTRUDE : Où je m'arrête ordinairement? Et qui est-ce qui m'y amène tous les jours, s'il vous plaît? Que ces jeunes filles sont singulières! Vous avez à gauche une forêt superbe, où vous pourriez trouver de l'ombre et de la fraîcheur pendant l'été; à droite, le lac de Primerose, avec la cascade qui est charmante; devant le château, enfin, une prairie et un vallon magnifiques... Mais de tout cela rien ne vous plaît; dès le matin, il faut aller dans les grands vilains rochers, où l'on trébuche à chaque pas, et qui nous écraseront un beau jour, vous verrez.

(84) Un décor par tableau.

(85) Les scènes sataniques alternant avec les scènes sentimentales (entre Sténie et Eveline) ou comiques (celles où paraît la gouvernante).

(86) Cf. *Biographie* (p. 99).

(87) A vrai dire, Musset ne multiplie point ici les précisions. Mais le personnage dit : « Pour qui ai-je tout quitté? Je ne parle pas de mon pays, de ma famille, de mes amis » (scène I); donc il est étranger. « J'ai perdu mes épaulettes », ajoute-t-il (I, p. 13). Quant à sa fortune, il est « assez riche » pour suivre Laurette « en Allemagne », mais a « perdu au jeu la moitié » de son bien.

a trouvé le thème de sa nouvelle pièce dans celle qu'il venait d'écrire (88) : même sentiment, unissant une belle de grande maison à un amoureux très inférieur (89) ; même conflit entre cet amour de jeunesse et la volonté d'un chef de famille. Ainsi, le nocturne italien se relie à la journée écossaise. Mais il faut réfléchir pour apercevoir la ressemblance, tant la mise en œuvre a imprimé aux deux pièces des caractères différents. D'abord, le décor change : sous le ciel d'Italie, plus de satanisme. Avec lui disparaissent les fantômes qui rôdaient dans l'imagination du poète ; visions de ses ballades, moyen âge de convention, exotisme de parti pris ; en un mot, la plupart des souvenirs du Cénacle. Donc l'atmosphère s'éclaircit ; je ne dis pas qu'elle se précise. Elle garde, au contraire, un rien de flou dans la lumière qui en fait à la fois la poésie et la vérité (90). D'autre part, l'intrigue s'allège : Laurette restera-t-elle fidèle à Razetta ? Le prince d'Eysenach réussira-t-il à lui plaire ? Voilà le problème. Autour de lui, le plan de la pièce s'équilibre avec aisance. Rappelons-nous la composition de la *Quittance du Diable*. « Trois tableaux », écrivait l'auteur. Mais le premier (91) s'enflait jusqu'à absorber la moitié de la pièce. Le second, par contre (92), se réduisait à deux scènes. Quant au dernier, il ne durait guère plus longtemps ; ainsi le drame apparaissait comme un monstre. Dans la *Nuit Vénitienne*, Alfred s'en tient à cette division : un seul acte et trois scènes. D'égales dimensions ? Non pas. La première, on dirait d'un lever de rideau ; la dernière, qui tire la moralité, tient en quelques répliques ; elles ont toutes deux même décor, même accent, presque mêmes personnages (93). Entre elles, la scène centrale s'étale avec ses personnages à elle, son dialogue à elle, presque son objet à elle (94) ; « un petit conte dans le goût du XVIII^e siècle, enfermé en sandwich entre deux scènes romantico-vénitienes », ce résumé de M. Bidou (95) traduit l'impression

(88) La *Quittance du Diable*.

(89) Toutefois, cette infériorité, moins flagrante ici, rend l'aventure plus vraisemblable.

(90) En quoi elle annonce le théâtre de demain. Pareille constatation permet de mesurer les progrès réalisés par Musset depuis la *Quittance du Diable*.

(91) Celui de l'exposition et qui devrait être rapide, en bonne technique.

(92) Tableau capital, pourtant, où se trouve le nœud de l'action.

(93) C'est-à-dire Razetta et les joyeux vivants ; mais Laurette s'y ajoute, au premier tableau.

(94) Ses personnages sont, outre Laurette et, pour un instant, Razetta (liens vivants des trois tableaux) : le marquis, la gouvernante, le secrétaire Grimm, le prince d'Eysenach. Son objet : la conquête de Laurette par son fiancé ; pour un peu nous oublierions l'existence de Razetta.

(95) Dans ses conférences sur le théâtre de Musset. (Cf. *Conferencia*, numéro du 20 avril 1920.)

du lecteur attentif. On imagine mal composition plus simple. Mais ce que la pièce perd en complication, elle le gagne en vérité. La *Quittance du Diable* gardait l'optimisme naïf des romans anglais; ici, au contraire, l'amour adolescent reçoit sa leçon. Laurette aime Razetta, ou plutôt elle croit l'aimer; certes, si le marquis faisait seul la guerre à ce sentiment de jeunesse, nous verrions l'expérience en déroute; mais son candidat intervient (96). Ainsi ce qui, naguère, apparaissait comme une lutte de l'amour contre des maléfices, devient un conflit entre deux sentiments; le vrai cadre de l'action, c'est moins Venise que le cœur d'une jeune fille; le même drame pourrait se jouer à Paris, n'importe où. Le satanisme cède donc la place à un idéal nouveau : la poursuite de la vérité humaine. Sans doute, n'est-ce encore qu'un essai; mais j'y devine le théâtre de demain, *On ne badine pas avec l'amour* et *Il ne faut jurer de rien*. D'autant mieux que l'analyse psychologique (97) se nuance déjà de mélancolie. Ce sont là les deux découvertes de la *Nuit Vénitienne*. La *Quittance*, tout comme les *Contes d'Espagne*, décelait un optimisme foncier. Le dénouement suffit à l'établir : Sténie s'enfuyant avec ses titres d'héritier à la main, et sa belle dans les bras, tandis que l'incendie ensevelit dans le château ceux qui pourraient mettre obstacle à son bonheur. Dans la *Nuit Vénitienne*, au contraire, le premier amour (98) se brise au premier choc. Bien plus, Laurette se défend à peine; Razetta, lui-même, mêlera sa voix aux refrains de la gondole, dès le premier tournant du canal : « puissent toutes les folies des amants finir aussi joyeusement que la mienne » (99); le rideau tombe sur ce mot. Mais il suffirait d'une vibration un peu soutenue, pour que la souffrance apparût; elle est là, derrière les portants, prête à saisir sa proie. On sent que la douleur (100) doit naître de pareil amour. Que dis-je? Cet amour même, c'est un sentiment tourmenté et défiant (101). Sans doute, la trahison qui a bouleversé la jeunesse d'Alfred, vient-elle de passer dans sa vie. Dès maintenant, il a perdu l'allégresse de son adolescence; et sa connaissance du cœur humain s'est élargie. La preuve? Parmi les personnages de la *Quittance*

(96) Il a pour lui la fortune, l'esprit, et surtout la jeunesse. Dès lors, la partie est gagnée.

(97) Emile Faguet a très justement écrit dans son *Dix-neuvième siècle*, à propos de la *Nuit Vénitienne* : le poète « se tourne, avec une certaine gaucherie encore, vers l'analyse et la peinture des sentiments. »

(98) Celui pour lequel, cependant, Musset aura toujours le plus de complaisance. (Cf. *A quoi rêvent les jeunes filles*, le *Chandelier*...)

(99) Cf. la *Nuit Vénitienne*, 3^e scène.

(100) Un instant aperçue ici, lorsque Razetta supplie Laurette (scène 1), ou lorsque la jeune fille hésite, le poignard à la main (scène 2).

(101) Comme dans le *Saule*, *Octave*, les *Vœux stériles*, c'est-à-dire dans les œuvres de demain.

du *Diable*, aucun ne vivait. Dans la *Nuit Vénitienne*, au contraire, nous trouvons, à l'état d'esquisses, tous les protagonistes de demain : les amoureux (102) Razetta, Laurette, audacieuse et candide; les grotesques, le marquis della Ronda et le secrétaire Grimm (103). Enfin, au-dessus d'eux tous, un personnage vivant et nouveau s'élève : le prince d'Eysenach. Le premier rôle d'homme se dessine alors. Du coup, le feu de la rampe se concentre sur le héros. Or, un auteur aussi jeune que Musset ne se penche guère sur l'homme avec tant de perspicacité, qu'après avoir souffert par les femmes. Trähi, Alfred garde une amertume, où perce son idéalisme déçu. Cette amertume, ces aspirations vers un idéal, auquel on continue de croire quand même, c'est le fond du caractère du prince d'Eysenach, « ce jeune prince de vingt-cinq ans, si fatigué de la vie qu'en se mariant, il a simplement voulu faire une expérience » (104). Il inaugure une série de personnages qui, sous des noms divers : Andréa, Cordiani, Octave, Cœlio, Fantasio, Perdican, incarnent les sentiments et les rêves du poète. Mais il ne ressemble à aucun de ces frères, autant qu'au dernier, à Valentin van Bück. Tous deux ne voient dans l'amour qu'une expérience à tenter (105). Je vous parie qu'à peine marié, elle me tromperait, affirme l'un; pour vous le prouver, je vais la séduire et il n'y faudra pas longtemps. — Je voudrais voir, murmure l'autre, si je ne trouverais pas une amie qui ne livre son cœur qu'après son corps, et savoir combien de temps elle mettrait avant de s'avouer vaincue. Les deux entreprises échouent de façon presque semblable : l'expérience est abandonnée, parce que celui qui la tentait se prend à son piège, et que l'amour mène tout à son gré (106). Pourtant, le prince d'Eysenach paraît plus compliqué que Valentin. Les défiances de ce dernier, en effet, sont nées de ses victoires, et en gardent une allure de bravade : c'est à la hussarde qu'il livre bataille, avec entrain qu'il célèbre sa défaite (107). Eysenach, au contraire, on sent, sous sa prudence, comme une blessure à peine fermée; jusque dans

(102) De tous les personnages du drame, ceux-là sont les moins vigoureux, et les plus flottants.

(103) Les premiers fantoches masculins.

(104) Cette définition du prince d'Eysenach a été donnée par M. Henry Bidou, dans ses conférences sur le théâtre de Musset. (*Conférencencia*, 20 avril 1920.)

(105) Avec cette différence que dans *Il ne faut jurer de rien*, Musset n'hésite pas à condamner nettement cette attitude, tandis que dans la *Nuit Vénitienne*, nulle part il ne donne tort au prince d'Eysenach.

(106) A ce point de vue, la *Nuit Vénitienne* pourrait déjà s'intituler : *On ne badine pas avec l'amour*.

(107) Il se réjouit de l'amour qu'il ressent, — en fin de pièce, — comme un enfant que le jour délivre d'un cauchemar. Songez aux déclarations qu'il adresse alors à Cécile (III, 4).

ses sourires, il garde un aspect sérieux (108). La voix même, sonne différemment; dans les couplets de Valentin, vibrante d'enthousiasme, elle est ici presque douloureuse. Mais, malgré ces dissonances, la ressemblance subsiste. Voisine de la *Quittance* dans son principe, la *Nuit Vénitienne* évoque à l'avance *Il ne faut jurer* par son dénouement. C'est assez dire l'intérêt de cette pièce de transition. Pouvait-elle plaire aux hommes du Cénacle? C'est une autre question. Ils viennent alors d'applaudir au rythme sonore d'*Hernani*, et voici qu'on leur raconte, en prose, une aventure légère (109), sans nulle recherche oratoire. L'auteur leur avait promis un cadre vénitien; il ne le leur apporte que pour y montrer la défaite de la passion par l'expérience. Ce Razetta, avec sa race inconnue, ses dettes et sa ruine, ses serments et ses menaces (110), est leur homme; dans son manteau de conspirateur, se profilant sur le canal et la lagune, c'est l'ami de la nature, l'ennemi de la société, devant qui, depuis des années, ils ont toujours fait plier les lois et les barrières sociales. C'est *Hernani*, ou plutôt la caricature d'*Hernani* (111). Car il se fait berner par un grand seigneur qui fleure le patchouli, qui raisonne et subtilise comme un héros de Marivaux (112). Revanche du salon sur le clair de lune (113). Il y a là de quoi les indisposer. Et puis, ils aiment les aventures violentes; donc on leur montre un petit stylet; mais ce poignard se laisse cueillir doucement (114). La couleur vénitienne, on l'escamote; et, à la place, on leur offre une analyse de sentiment, prise, selon les vieux principes, au moment de crise, et dénouée dans une « conversation sous un lustre ». Comment ne mesurerait-on pas, ainsi, le chemin parcouru par Alfred de Musset depuis les *Contes d'Espagne*? Un chemin qui l'éloigne du Cénacle, sans toutefois le mener au classicisme; car les néo-classiques, aussi, se

(108) A cet égard, Eysenach, le premier de toute une famille d'amoureux, en est véritablement l'ainé. Le poète n'hésite pas, ici, à se vieillir: il n'a pas vingt ans et s'en donne vingt-cinq. Au contraire, en 1836, lorsqu'il écrira *Il ne faut jurer de rien*, il se rajeunira; alors lui-même aura vingt-six ans et son personnage nous apparaîtra plus près de l'adolescence.

(109) Qui dure trois scènes seulement. Encore deux de ces scènes (la première et surtout la troisième) sont-elles fort peu étendues.

(110) Menaces qu'il formule surtout dans la première scène, dans son monologue et dans le billet qu'il envoie à Laurette (scène 2, *Comédies*, I, p. 29).

(111) Et la constatation prend toute sa valeur lorsqu'on rapproche les dates, *Hernani* ayant été représenté à la fin de février.

(112) Sans doute, il y a, dans la *Nuit Vénitienne*, des longueurs et des maladresses que Marivaux savait éviter; l'intention de Musset (dans le deuxième tableau) n'en reste pas moins de vrai marivaudage.

(113) On pourrait dire aussi : revanche des dandies sur les hommes du Cénacle, de Tattet sur Hugo.

(114) Cf. scène 2. (*Comédies*, I, p. 42.)

trouvaient désorientés en face de cette pièce qui leur jetait au nez ses grotesques et ses héros sentimentaux; qui les promenait à son caprice, les arrêtait sous un balcon, au coin d'une rue (115), les asseyait dans un fauteuil pour écouter de longues conversations (116), et les rejetait dans la même rue qu'au début, toute refroidie par la nuit; ils restaient éberlués par ce contraste qui entrechoquait la passion et la causerie en demi-teintes; ils demeuraient scandalisés par cette manière de rendre ridicule la vieillesse, la noblesse (117), par ces personnages qui, tous, leur paraissaient également suspects. Voilà pourquoi néo-classiques et romantiques, ensemble, rivalisèrent de sévérité. Nul n'était satisfait; on le fit bien voir à l'auteur. Les sifflets se déchaînèrent dès la première; ils reprirent à la seconde représentation. Pour expliquer cet insuccès, nous n'avons que faire des détails que donne le biographe (118). La pièce tombait parce que nul ne pouvait la goûter; la presse contemporaine le prouve. Sur des tons différents, elle répète unanimement : ce n'est pas du théâtre. Les comptes rendus les plus favorables reconnaissent là des qualités : le « conte » leur paraît « fort joli »; ils y relèvent un « délicieux parlage comme en fait Shakespeare... des mots délicieux » (119), ils y saluent « une esthétique de l'amour... — une longue, une sublime, une brillante dissertation sur l'amour, dite avec un calme, une préoccupation de ses idées toute germanique » (120), mais ces qualités ne leur semblent point à leur place sur la scène. D'autres se font presque injurieux : « N'y allez pas », crie le *Corsaire* (121) à ses lecteurs. La pièce est « tombée avec fracas », note le *Constitutionnel* (122). « L'auteur a eu le bon esprit de ne laisser jouer son œuvre que deux fois », dit le *Courrier Français* (123). « Ce n'est qu'un sujet de ballade, un récit long et ennuyeux, écrit dans un style moitié inintelligible et moitié ridicule », affirme le *Commerce* (124); « une

(115) « Une rue. Au fond, un canal. Il est nuit. » Décor du premier tableau.

(116) « Une salle donnant sur un jardin. Plusieurs masques se promènent.. » (Décor du deuxième tableau, *Comédies*, I, p. 21.)

(117) Dans le personnage du marquis della Ronda.

(118) Le biographe rapporte, en effet (pp. 99-100), qu'au cours de la première représentation, M^{lle} Béranger (Laurette) s'étant, pendant le deuxième tableau, penchée au balcon pour voir si Razetta veillait dans l'ombre, reparut avec sa robe blanche zébrée de la peinture verte qui décorait le treillage. Mais il s'agit d'un incident sans importance. Les sifflets s'étaient déjà fait entendre auparavant.

(119) *Figaro*, 2 décembre 1830.

(120) *Le Globe*, 9 décembre 1830.

(121) Numéro du 3 décembre.

(122) Article du 6 décembre.

(123) *Le 6 décembre*.

(124) *Le 6 décembre*.

mystification peut-être, tout comme les *Contes d'Espagne* », suggèrent les *Débats* (125). Enfin, la *Revue de Paris*, qui se doit (126) de montrer plus de bienveillance, conclut : « Cette fantaisie au pastel... n'a pu réussir au théâtre : elle ne le devait pas; c'était une révélation des mœurs italiennes, peinture libre et chaude, qu'on ne saurait voir des loges. La folle imagination de l'auteur, gênée par les entraves scéniques, est mal à l'aise sur les planches. Ce qui le sauve, c'est l'allure naïve de Sterne, l'ironie de Byron, les grotesques illuminations d'Hoffmann (127), la tête un peu montée, le verre à la main, avec du punch dans les yeux. Pour tous ces hommes-là, il n'y a point de parterre » (128).

Ainsi, il n'y a plus qu'une voix pour détourner Musset de la scène (129). Aussi bien, tout dans sa pièce semblait fait pour déplaire à la critique contemporaine. D'abord ses défauts : des gaucheries dans la construction des scènes, une absence de métier encore sensible, des lenteurs dans le dialogue, des subtilités excessives dans la conversation (130). Les qualités aussi. Il suffit de songer aux mélodrames, ou aux drames que le public acclamait alors. On le comprend : tout ce qui ici annonce les grandes comédies du poète dépassait alors la mentalité des spectateurs. Mais la *Nuit Vénitienne*, qui avoisine le drame sans y tomber, qui garde un reflet de la psychologie classique, en demeurant moderne, reste la première manifestation d'indépendance d'Alfred de Musset. Qu'importent alors les défaillances qui la déparent, les sifflets qui la saluèrent?

Pourtant, la condamnation portée contre elle par la critique réussit à détourner le poète de la scène pour dix-sept ans (131). Si ce verdict avait frappé sa *Quittance du Diable*, sans doute Musset n'eût-il pas réagi ainsi; mais la *Nuit Vénitienne* lui plaisait (132); il escomptait, pour la représentation, au moins la faveur des délicats; bref, il eut alors

(125) Article du 2 décembre.

(126) Musset étant, depuis quelque temps, son collaborateur.

(127) Sans doute le critique juge-t-il Musset moins sur la *Nuit Vénitienne* que sur l'ensemble de son œuvre alors publiée. Car il n'y a presque rien dans la pièce qui autorise pareils rapprochements.

(128) *Revue de Paris*, décembre 1830.

(129) Le *Corsaire* signale le fait non sans brutalité (3 décembre 1830) : « Ah! disait-on avant-hier, que cela serait bien en dialogue. Pourquoi l'a-t-il fait lire? Or, M. Alfred de Musset a fait du dialogue. Ah! dit-on aujourd'hui, que cela serait bien en lecture. Pourquoi l'a-t-il fait parler? »

(130) Notamment dans le deuxième tableau.

(131) Musset ne cédera qu'en 1847 aux sollicitations de Buloz, alors administrateur de la Comédie Française, et ne consentira qu'à ce moment à laisser monter *Un Caprice*.

(132) Et la preuve en est qu'il lui fit place dans toutes les éditions de son théâtre.

pour la première fois, le sentiment de l'injustice (133) : de là sa résolution. Mais la vocation, qui le poussait vers le théâtre, gardait une force si impérieuse qu'il ne put renoncer à la satisfaire; il imagina donc d'écrire une série de pièces, faites pour être lues dans la solitude par des esprits sans préjugés. Ainsi germa dans son cerveau l'idée du *Spectacle dans un Fauteuil*. Quand lui vint-elle? Presque au lendemain de l'échec. Il y faut insister, car les dates pourraient ici nous induire en erreur. La première pièce du *Spectacle* (134) n'a-t-elle pas été mise en chantier un an et demi après la *Nuit Vénitienne*? Dans l'intervalle, ne voit-on pas Alfred se consacrer au journalisme et à la poésie? (135) Il semblerait donc que le poète ait renoncé un temps à tout projet dramatique. Rien n'est moins vrai. Ses papiers en fournissent la preuve : dès 1831, nous y trouvons deux esquisses théâtrales; ces deux fragments (136) ne rappellent en rien, ni l'un ni l'autre, la *Nuit Vénitienne*. C'est dire qu'Alfred, dérouteré par la condamnation a, pendant un temps, douté de son œuvre. Aussi, s'en va-t-il dans une direction différente. Il se remet d'abord au drame en vers; il se tourne vers les scènes historiques. La tendance apparaît fort nette, dans les *Derniers moments de François I^{er}*. Il y a là une scène (137) et une manière de monologue (138), avec trois personnages : François I^{er}, son fol, et l'avocat Féron. Le sujet était au goût du jour; il tracassait alors Félix Arvers (139), et Victor Hugo, quelques mois plus tard, écrira : le *Roi s'amuse*. Le roi de Musset, miné par la peste, évoque, dans une sorte de délire, les guerres d'autrefois, la splendeur du Milanais, la beauté de ses maîtresses, la bataille de Marignan. La couleur locale y trouve prétexte à s'étaler dans de larges alexandrins; cependant, le fol chante, en vers de six pieds, une romance à sa marotte. En fait, cette romance met François I^{er} en

(133) Sans doute il affecte un certain détachement : « Oui », écrit-il à Tattet, le 14 janvier 1831, « oui, j'ai été sifflé; oui, l'on s'ennuie à Paris; oui, je n'ai que le théâtre pour me distraire; encore ne me distrait-il pas. » Mais avant de répondre ainsi à son meilleur ami, il attendra un mois et demi. Voilà qui en dit assez long.

(134) *La Coupe et les Lèvres*, juillet et août 1832.

(135) Pendant l'année 1831, en effet, Musset publie la série de ses *Revue fantastiques* et, dans diverses publications, les *Vœux stériles*, *Octave*, les *Secrètes Pensées*, *Suzon*.

(136) Il s'agit des *Derniers moments de François I^{er}* (que le *Keepsake* Français donna en 1831) et de *Brandel*.

(137) Entre le roi et son fol.

(138) Débité par l'avocat Féron devant le cadavre de sa femme.

(139) Qui avait composé, en juin 1831, son drame : *La mort de François I^{er}*, publié deux ans plus tard dans *Mes heures perdues*.

garde contre les dangers qui le menacent (140). Ainsi la chanson légère alterne avec la tirade, la raison déguisée en folie s'oppose à la majesté qui déraisonne. Joignons à cela des apostrophes, des mots surannés semés dans le dialogue (141), un effort pour rendre précises les visions du délire, alors que le raisonnement s'enveloppe de mystère (142), un souci de réalisme (143) par instant. Tant de contrastes n'indiquent-ils pas un retour aux thèmes du Cénacle? Mais c'est là un effort que Musset se sent incapable de poursuivre: il n'achève point son manuscrit; et, plus tard, lorsque Charpentier l'incitera à le reprendre et à le mettre au point, il répondra :

Je suis vraiment désolé, mon cher ami, de voir que, pour grossir de quelques pages notre volume, nous imprimions des choses qui ne valent rien!... Quant à moi, j'ai beau faire, je ne peux pas corriger ces *Derniers moments de François I^{er}*. Il y a dix-neuf ans que c'est au rancart. Faites un effort, au nom du ciel. Laissez-moi ne donner au public que ce dont je puis être content. Vous me soulagerez d'un vrai fardeau. A vous (144).

Cette condamnation, Musset l'avait portée dès 1831. Il n'y a, pour le savoir, qu'à lire les quelques vers qui nous restent de *Brandel* (145). Ici les antithèses romantiques ont disparu. On dirait d'une première esquisse pour *La Coupe et les Lèvres* (146). Autour de Brandel, quelques personnages, dont les noms sonnent comme des promesses (Franck, Rosemberg); sur des paysages familiers, joue le clair de lune (147); des pensées chères au poète passent dans le dialogue : son goût

(140) C'est lui qui, dès le début, parle à demi-mot des mauvaises intentions de Féron à l'égard de François I^{er}. (Cf. *Musset intime*, de M^{me} Martillet, pp. 325 et suivantes.)

(141) Un exemple; le roi, regrettant de n'être pas mort en guerrier, s'écrie :

En bas d'un palefroi saillir contre un sol dur.

(142) On en peut donner comme exemple l'avertissement relatif à Féron, donné par le fou au roi.

(143) Ainsi Féron décrit le cadavre de sa femme :

Avec ce maigre corps, ces longs bras, cette bouche
Convulsive, où la mort ressemble à la douleur.

(144) Lettre datée de janvier 1850 et publiée dans le volume des *Œuvres posthumes* (p. 333).

(145) Fragment écrit vers la même époque que les *Derniers moments* et vraisemblablement quelques mois après.

(146) Aussi bien presque tous les passages bien venus de ce manuscrit se retrouvent-ils parmi les variantes de *La Coupe et les Lèvres*.

(147) Le décor pour la première scène de *Brandel* est le suivant :
« Otto, Brandel et Rosemberg assis sur une colline. Clair de lune. »

pour les villes (148), le souvenir d'une aimable rencontre :

Quand je rentre le soir, après la comédie,
Qu'il passe une fillette en robe de guingan,
Chaussée à la légère, alerte et dégourdie,
C'est assez pour souper et pour passer le temps (149).

Même l'apprentissage que le poète vient de faire des hypocrisies humaines (150), nous en entendons les échos :

Quand on y réfléchit, quelle bouffonnerie
Que ce sale tripot qu'on appelle la vie.
Sans compter les braillards, les sots et les gredins...
Quels puits à s'y noyer que ces bourbières humains.
Croyez-y donc un peu, soyez donc assez bête
Pour vous imaginer, comme un pauvre innocent,
Que tous ces masques-là sont de chair et de sang...
Près des femmes surtout, jouez donc au plus fin :
Je crois, en vérité, que nous valons mieux qu'elles (151).

Sans doute, il y a là de la grandiloquence. Mais, nous revenons à l'étude de sentiments, à la confession dramatique, au lyrisme; presque tout l'essentiel de ce petit essai passera dans les variantes de *La Coupe et les Lèvres*, ou dans la pièce elle-même.

Donc, à travers ces esquisses, Musset dégage la formule de son théâtre. Après la *Quittance du Diable* et après les *Derniers moments de François I^{er}*, il sait que, prose ou vers, le drame du Cénacle ne lui convient pas; après la *Nuit Vénitienne* et après *Brandel*, il sait que, prose ou vers, ce qui l'attire, c'est une étude d'âme où il puisse verser ses rêves et ses observations. Mais ses préférences vont à la *Nuit Vénitienne*.

(148) Et notamment pour Venise :

BRANDEL

Notre route est la même : allez-vous à Venise?
Si vous avez besoin que l'on vous y conduise,
J'y sais les bons endroits et les maisons de jeu.

FRANCK

Je voyage sans but et comme il plaît à Dieu.

BRANDEL

Je cite cette ville, au reste, comme une autre.
A mon âge on est mort. Mais, quand on a le vôtre,
On doit chercher le monde et les grandes cités.
Intrigue, gloire, amour, périls et voluptés,
Toute la vie est là; tout en sort, tout y rentre.

(Extrait de la scène 3.)

(149) Extrait de la scène 1^{re} de *Brandel*.

(150) Par la trahison de sa première maîtresse.

(151) Scène 1^{re}.

tienne. Aussi, ne trouve-t-on qu'elle dans les volumes qu'il fit publier de son vivant (152).

LES ARTICLES ET LES ESSAIS POÉTIQUES.

Musset, donc, n'a jamais renoncé à ses ambitions dramatiques. Toutefois, durant l'année 1831, les articles de revues et de journaux, les poèmes prennent le pas, dans son œuvre, sur les productions de théâtre. Pourquoi? L'échec de l'Odéon ne fut sans doute pas étranger à cette orientation nouvelle. Mais surtout les circonstances en sont responsables. Car dès le lendemain des *Contes d'Espagne*, le directeur de la *Revue de Paris* (153) a sollicité la collaboration du poète. C'est cet étrange Véron, que les contemporains ont peint sous les couleurs les plus diverses : fort riche et prisant l'argent à sa valeur, égoïste, physiquement ridicule ou peu s'en faut, ami de tous les plaisirs qui passaient, surtout de la bonne chère (154); une âme de vieux garçon et des allures de bourgeois. Avec cela, il se piquait d'aimer les lettres et les arts (155); les jeunes artistes et les jeunes écrivains qui se moquaient un peu de son assurance le ménagaient cependant, et pour cause : ne fut-il pas successivement directeur de la *Revue de Paris*, de l'Opéra, du *Constitutionnel*? Était-ce un finaud jouant les mécènes? un esprit généreux trahi par son extérieur d'usurier? On ne saura jamais s'il rêvait d'exploiter les jeunes, ou se laissait exploiter par eux. En tout cas, il devina le talent de Musset, le soutint sans défaillance, et entre eux les questions d'intérêt ne soulevèrent jamais de difficultés.

La collaboration d'Alfred à la *Revue de Paris* commença donc en juillet 1830; il y donna, outre le *Tableau d'Eglise* (156), les *Vœux stériles*, *Octave*, les *Secrètes Pensées de Rafaël*, *Suzon* (157), sans compter la *Nuit Vénitienne*. Entraînés par l'exemple de Véron, les organisateurs de

(152) Les *Derniers moments de François I^{er}* ont bien été publiés, mais dans un *Keepsake*, au moment même où le poète venait de les composer. Ils n'ont pas trouvé grâce plus tard.

(153) Qui venait alors d'être fondée, le premier numéro datant de 1829. Véron cherchait donc à s'attirer des collaborateurs qui eussent un nom.

(154) Il avait sa table attitrée au « Café de Paris », où ses repas constituaient, dit la légende, un spectacle pour les habitués.

(155) Sans avoir, d'ailleurs, par lui-même, un talent réel d'écrivain ou d'artiste. Ses *Mémoires d'un bourgeois de Paris* n'ont qu'un intérêt documentaire.

(156) Une nouvelle en prose et qui figure en tête du volume des *Mélanges*.

(157) Le tout publié en 1831.

Keepsakes demandèrent à Musset, qui quelques lignes, qui quelques vers (158). Enfin, Lœve-Weimars, que son dandysme et ses sympathies littéraires rapprochaient du poète, le présenta à Coste, qui dirigeait le *Temps*. Celui-ci proposa à Alfred une collaboration régulière, acceptée d'enthousiasme. De là vingt-deux chroniques dont les premières datent de 1830 (159). Ainsi, sollicité de toutes parts, Musset se retrouva poète avant tout. Mais le poète se doublait d'un journaliste, voilà le plus étrange pour un homme qui devait tant mépriser la presse, et le dire en toute occasion (160). C'est qu'en 1831, sa collaboration au *Temps* lui assure les ressources nécessaires à la vie très large qu'il veut mener.

Ajoutons qu'elle ne lui pèse guère. Coste, en effet, lui laisse une entière liberté dans le choix des sujets (161). Suivre sa fantaisie, voilà ce qu'on lui conseille; il y trouve son agrément. Le titre même de ses chroniques le prouve clairement : *Revue fantastique*. « Fantastiques », il passe là un souvenir d'Hoffmann, que notre poète admire d'enthousiasme (162). Ce mot seul, d'ailleurs, et un ou deux des articles (163) trahissent l'influence directe du conteur allemand; elle se révèle à l'évocation de personnages des *Contes*, parfois à l'allure d'un récit, mi-rêve, mi-folie, que l'on dirait entrevu à travers la fumée d'un tabac riche en opium. Mais c'est l'exception; le plus souvent, elle se devine seulement au caractère un peu plus débridé de cette fantaisie que Musset trouvait dans les profondeurs de sa nature. Prétendre qu'Alfred imite Hoffmann, serait injuste; il a lu son œuvre, il garde l'imagination peuplée des visions qu'elle lui a fournies; il les retrouve parfois; mais l'essentiel de ses articles n'est pas là. Il est dans l'éparpillement de la pensée, dans le mot « revues » si l'on veut. Musset trouve donc dans ces chroniques une occasion d'exprimer ses idées; une sorte de tribune libre, où il « soliloque », pour le plaisir de jouer avec tout ce qu'il trouve de vibrant dans son cœur, d'intéressant dans sa tête. Il y parle d'art, de poésie et de

(158) Et le poète donna le *Saule* au *Keepsake américain*; les *Derniers moments de François I^{er}* au *Keepsake français*; *Une matinée de Don Juan* aux *Annales romantiques*.

(159) Et qui se poursuivent jusqu'au mois de mai 1831.

(160) Notamment dans *Dupont et Durand* (1838) et dans *Sur la paresse* (1841). (Cf. *Poésies*, II, p. 269.)

(161) Coste ne posa qu'une condition : Ces articles devaient paraître le lundi. Musset fit effort pour se plier à cette règle : sur ses vingt-deux « revues », dix-sept parurent le lundi, cinq seulement furent différées (celles du mardi 17 mai 1831, du mercredi 4 mai, des dimanches 1^{er} février et 3 avril, notamment).

(162) Sans doute la sympathie de Lœve-Weimars, très averti de la littérature d'outre-Rhin, ne fut-elle pas étrangère au goût de Musset pour Hoffmann.

(163) Par exemple, la *Revue* du 28 février 1831 et celle du 14 mars.

littérature, de la vie un autre jour (164). Ce sont choses qui, sans les circonstances, grossiraient le nombre des fragments (165). Seulement, comme il les publie, il pousse un peu plus loin la réflexion. Premier avantage, car la pensée, ainsi, se nuance. Quelle pensée? Celle que son caprice lui propose; née d'un livre parcouru (166), de l'opéra qu'il vient d'entendre, d'une causerie chez Tattet; enrichie de tous les échos de la journée; mise au point dans la solitude de sa chambre. Cet approfondissement de certaines idées dans le cadre de la vie journalière, voilà la matière de ses « Revues ». Il y fait ce voyage dont Fantasio dans quelques années se déclarera fatigué (167), mais il y porte encore l'enthousiasme de Fortunio. Et pour l'entreprendre, tous les sujets lui sont bons : une exposition de peinture (168), l'indifférence de ses contemporains (169), la misère des bals de l'Opéra (170), les « Mémoires de Casanova » (171), les « Pensées de Jean-Paul » (172), l'« Aspect de Paris le dimanche », la « Fête du roi » (173), « une Visite au Louvre » (174), « la Semaine qui se termine » (175), moins encore : le Dégel (176). Qu'importe? L'intérêt de ces articles ne réside pas là; mais bien dans le double travail qu'ils permettent à Musset. Travail de pure forme, d'abord. Grâce à eux, sa prose s'aère. Sa phrase, ici rapide, et là nonchalante, presque toujours spirituelle, atteint le trait sans le viser; elle se pose sur un détail qu'elle met en lumière, elle se plaît à l'imprévu; alerte, pimpante (177), elle se poudre comme au siècle précédent, et tout d'un coup, se débraille une seconde (178); elle jongle avec l'abstrait et le concret sans maladresse, sans heurt trop violent et l'on reconnaît en elle la marque d'un maître,

(164) En somme, des sujets d'ordre général et qui tous indiquent une tendance, soit à la critique littéraire, soit à la réflexion philosophique.

(165) De ces fragments épars qu'on a retrouvés dans ses papiers et publiés depuis lors.

(166) Ainsi les *Pensées de Jean-Paul* ou les *Mémoires de Casanova*.

(167) Cf. *Comédies*, I, p. 227.

(168) Les articles du 27 octobre 1830 et du 1^{er} janvier 1831.

(169) Le 7 février 1831. (*Mélanges*, pp. 20 et suivantes.)

(170) Le 14 février. (*Mélanges*, p. 25.)

(171) Le 20 mars. (*Mélanges*, p. 46.)

(172) Deux articles : les 17 mai et 6 juin 1831. (*Mélanges*, pp. 103 et 109.)

(173) Articles des 3 avril (*Mélanges*, p. 65) et 4 mai (*Mélanges*, p. 81).

(174) Le 9 mai. (*Mélanges*, p. 85.)

(175) Le 21 février 1831. (*Œuvres Complémentaires*.)

(176) Le 28 février. (*Ibid.*)

(177) Parfois même jusqu'à l'excès. Il lui reste un peu de cette préciosité que révélait la conversation de Laurette et d'Eysenach.

(178) Un caractère que le style de Musset avait déjà en 1829. (Cf. *Mardoche*.)

si, par moments, une sympathie exagérée de l'extraordinaire, une richesse un peu trop exubérante, un rien de lourdeur n'y révélaient encore l'apprenti :

N'est-ce pas à l'instant où un homme, frappé de la beauté d'un coucher de soleil lève les regards vers le ciel, que ses pieds, comme ceux du bon Ludovic, se trouvent à la merci d'un tronc d'arbre ou d'une pierre qui, du haut des plus sublimes méditations et du séjour séraphique de l'Empyrée, le précipite misérablement dans un fossé, défonce son chapeau neuf, plonge sa cravate dans une mare d'eau, et déchire du haut en bas les seules culottes de soie avec lesquelles il pouvait aller le soir même se balancer sur la jambe gauche en valsant chez le comte Walter Puck, où la divine comtesse devait recevoir l'expression de son amour (179).

Certes, Musset n'eût pas écrit ainsi deux ans plus tard. Pourtant, supprimez une ou deux incidentes, quelques épithètes, un des deux souvenirs (180), voici qu'apparaissent les qualités que nous signalions. Quant aux scories qui nous restent dans la main : elles représentent ce que Musset garde de son romantisme verbal. Il s'agit donc bien d'une étape dans l'évolution de sa prose. Mais l'essentiel de son effort porte plutôt sur la mise au point de sa pensée. D'abord, il lit et relit tout ce dont le titre ou l'auteur le tente; et lorsque le soir il entreprend d'écrire à son tour, citations ou allusions lui reviennent en foule. La liste des écrivains favoris s'établit ainsi : Ossian (181), Machiavel et Vauvenargues; Kant et Chapelain; Corneille et Schiller; Régnier et Klopstock; Aristote et Campistron; Sextus Empiricus, Pyrrhon voisinant avec Baour-Lormian; Rabelais, Béranger, Dumas, côtoyant les *Mille et une Nuits*; Burger et Werther; Casanova et Brantôme; Lamennais et Paul-Louis Courier; Saint-François de Salles et Luther; Bussy-Rabutin et Ségur; Beaumarchais et Rousseau. Pareil éclectisme (182) n'exclut pas les préférences. Des noms privilégiés reviennent souvent sous sa plume : liste qui, elle aussi, embrasse tous les âges, depuis Homère jusqu'à Hugo; et toutes les littératures : celle de la Grèce antique, celle de Rome avec Virgile; celle de l'Italie avec Le Tasse et Alfieri; de l'Angleterre avec Shakespeare et

(179) Phrase extraite de la septième *Revue fantastique*, publiée le 28 février 1831. Le sujet en est : « Sur le dégel et le choléra morbus. » Il n'est pas, dans toutes ces revues, de passage plus gauche. C'est pourquoi nous l'avons choisi.

(180) Celui du « bon Ludovic » ou celui du « comte Walter Pück ».

(181) Dont l'étoile, pourtant, commence à pâlir.

(182) Cet éclectisme ne révèle pas seulement l'activité intellectuelle de Musset à l'époque; il trahit chez lui une de ses dispositions d'esprit les plus constantes.

Byron; de l'Allemagne avec Jean-Paul (183), Goethe et Hoffmann; qui fait enfin une vaste place à nos lettres, avec Boileau, Racine, Molière, Voltaire. Tel se définit, dans la bibliothèque du poète, le coin du cœur; un cœur accueillant à toute beauté. Cependant, Musset ne lit point au hasard. Chez tous ces auteurs, en effet, il cherche la solution des problèmes qui l'intéressent. La preuve? Ce qu'il retient de ses lectures se cristallise autour de quelques questions : il s'agit de mieux comprendre ce qu'est la vie, et surtout la vie de l'homme de lettres; de fixer la portée, les limites de l'œuvre littéraire (184); enfin de définir les rôles que doivent jouer, chez l'écrivain, l'inspiration venue du dehors, l'originalité, l'influence du milieu. Voilà où il faut chercher l'unité de ces chroniques. Tantôt, il aborde de front (185) ces problèmes, tantôt il y fait allusion en passant (186). Mais chaque fois, sa pensée met au point quelque détail qui s'y rapporte. Cette recherche opiniâtre caractérise l'œuvre de journaliste qu'il fait alors. Au vrai, est-ce bien là du journalisme? En tout cas, ce journalisme s'apparente de près à la fantaisie poétique.

Et de façon plus étroite qu'on ne pense. Car, si les chroniques nous apparaissent comme les échos de ses méditations intimes, elles confèrent peu à peu à ces idées éparses le relief des convictions. Notre poète voit donc se dégager (187) une série de vérités qui suscitent en lui de l'enthousiasme. Sous le coup de l'émotion, le vers lui vient alors spontanément aux lèvres. Aussi la plupart des idées que l'on rencontre dans ses articles, se retrouvent-elles dans ses poèmes, parfois glissées là comme de longues parenthèses (188), parfois aussi occupant toute la place (189). Ses

(183) Un des écrivains privilégiés du moment. Musset consacre deux articles à ses « pensées » et nous en trouverons plus tard des échos dans l'œuvre de notre poète. (Ainsi dans *A quoi rêvent les jeunes filles*, acte II, scène 1, *Poésies*, I, p. 341.) Le nom de Jean-Paul mérite donc d'être joint à celui d'Hoffmann. A eux deux, ils marquent l'heure allemande dans les réflexions de Musset.

(184) Il s'agit surtout, alors, de définir les rapports de la littérature (et d'abord de la poésie) avec l'action (entendez : la politique). Une des *Revue fantastiques* ne porte-t-elle pas ce titre : « De la politique en littérature et de la littérature en politique » ? (Cf. *Œuvres Complémentaires*, *Revue* du 1^{er} février 1831.)

(185) Ainsi, dans la *Revue* du 1^{er} février 1831, ou dans celle du 25 avril, qui traite la question des « sources » littéraires.

(186) Par exemple, dans la *Revue* du 9 mai, à propos d'une visite au Musée du Louvre.

(187) Et une à une. Voilà ce qu'il faut bien comprendre. Musset n'a pas aperçu sa nouvelle théorie comme un ensemble. Nous voyons les articles ou les poèmes de 1831 préciser un point, puis un autre, et la *Dédicace* seule (1832) permet de distinguer le corps de doctrine.

(188) Notamment dans le *Saule* (1830).

(189) Ainsi dans les *Vœux stériles*, dans les *Secrètes Pensées de Rafaël*.

plus beaux vers du moment apportent la version rimée des opinions qu'il cherchait à formuler dans ses articles. Et voilà comment, lui qui jadis faisait profession de dédaigner les questions de technique, leur prête aujourd'hui l'éclat de la poésie. Sans doute, à travers ces poèmes, il passe, parfois, d'autres inspirations : on y trouve des contes en vers comme hier, mais plus graves d'accent (190), et de rythme moins audacieux. Et puis, là n'est pas l'essentiel de son œuvre contemporaine. Qui donc aujourd'hui lit *Suzon*, ou *Octave*? Ou même le *Saule*, exception faite de certains passages? Encore s'agit-il des passages qui révèlent les réflexions de Musset sur son art. Car, jusque dans ces récits, la critique littéraire trouve moyen de se glisser. Georgina Smolen vient de chanter le grand air de *Desdemona*, et une sorte de transport saisit le poète :

Fille de la douleur, harmonie! harmonie!
 Langue que pour l'amour inventa le génie,
 Qui nous vint d'Italie et qui lui vint des cieux.
 Douce langue du cœur, la seule où la pensée
 Cette vierge craintive et d'une ombre offensée,
 Passe en gardant son voile et sans craindre les yeux,
 Qui sait ce qu'un enfant peut entendre et peut dire,
 Dans tes soupirs divins, nés de l'air qu'il respire,
 Tristes comme son cœur et doux comme sa voix.
 On surprend un regard, une larme qui coule;
 Le reste est un mystère ignoré de la foule
 Comme celui des flots, de la nuit et des bois...

Qui oserait prétendre qu'en parlant ainsi, Musset ne songeait point à la poésie autant qu'à la musique? C'est qu'il a fait une découverte, soit à l'Opéra, soit chez lui (191). La voici : musique et poésie sont deux sœurs; et cette découverte va peu à peu modifier sa poétique, écarter ce pittoresque qui lui demandait un effort, et l'orienter vers l'harmonie. Dès lors, Musset marche déjà sur le chemin qui mène aux *Nuits*. En outre, que ses préoccupations artistiques sourdent jusque dans ses Contes, n'est-ce point une preuve qu'elles l'obsèdent? Nous en connaissons une autre : ses meilleurs poèmes du moment, les *Vœux stériles*, les *Secrètes Pensées de Rafaël gentilhomme français*, abordent de front des problèmes de critique; et cela avec une émotion indéniable. L'un d'eux (192)

(190) Ainsi *Octave* ou le *Saule*. Il n'y a là que malentendus et vengeance, souffrances et sanglots.

(191) Où l'on fera de plus en plus de musique à mesure que la jeune sœur du poète, Charlotte-Herminie-Amélie de Musset, affirmera ses qualités de pianiste amateur.

(192) Ce sont les *Vœux stériles*.

exalte les temps où l'art s'épanouissait, couronnant de sa beauté toute la vie sociale; il célèbre la Grèce antique (193), l'Italie de la Renaissance (194). Le poète n'y épargne ni son siècle, ni lui-même (195); l'amertume règne là sans conteste. Le second, au contraire, sonne presque joyeux. Ce sont les *Secrètes Pensées de Rafaël* : Alfred y malmène la critique qui l'a pris pour un romantique échevelé, il y définit sa position d'isolé au milieu de la bagarre littéraire; il y fait son « mea culpa » pour les folies d'hier; il y proclame son éclectisme (196). Tout cela avec un entrain qui crie la conviction bien établie. Il voit déjà les grandes lignes du manifeste qu'il publiera d'ici quelques mois (197). Donc sa prose et sa poésie traduisent les mêmes soucis, et, parallèlement, jalonent la route qui va des *Contes d'Espagne* au *Spectacle dans un Fauteuil*.

L'EVOLUTION DE 1830 A 1832.

Sans doute, ces œuvres restent imparfaites. La *Quittance du Diable*, le poème de Suzon pourraient être signés par un écrivain de troisième ordre; *Octave* (198) n'offre guère plus d'intérêt; le *Saule*, où brillent des vers de génie, s'embourbe dans une intrigue plus qu'embrouillée. Les *Secrètes Pensées de Rafaël*, elles-mêmes, se présentent comme un fragment d'un poème qu'Alfred n'a jamais achevé. Qu'importe? Pour bien les apprécier, il faut les réunir en faisceau et les juger d'ensemble. Ils apparaissent alors comme les actes d'un drame qui se joue dans l'esprit du poète; et, du coup, ils retrouvent tout leur intérêt. Le héros unique de la pièce, Musset lui-même, s'y montre à nous sous un jour si nouveau! A côté des traits que nous lui connaissions : sensibilité entière

-
- (193) Grèce, ô mère des arts, terre d'idolâtrie...
Je suis un citoyen de tes siècles antiques.
- (194) Et toi, vieille Italie, où sont les jours tranquilles,
Où, sous le toit des cours, Rome avait abrité
Les arts, ces dieux amis, fils de l'oisiveté?...
- (195) ...Il n'existe qu'un être
Que je puisse en entier et constamment connaître,
Sur qui mon jugement puisse au moins faire foi,
Un seul!... Je le méprise. Et cet être, c'est moi.
- (196) Ce sont les déclarations :
France, ô mon beau pays, j'ai de plus d'un outrage
Offensé ton céleste, harmonieux langage...
- et :
Racine rencontrant Shakespeare sur ma table
S'endort près de Boileau qui leur a pardonné.
- (197) A la fin de 1832.
- (198) Pourtant plus ramassé et mieux conduit.

dans ses enthousiasmes (199), changeante dans ses accents (200), soif d'indépendance (201), fantaisie, des qualités nouvelles apparaissent : conscience dans la recherche, souci de perfection, qui amènent Musset à multiplier les variantes (202), à reprendre, dans des œuvres abandonnées, des vers qui le satisfont pour les glisser dans de nouveaux poèmes; constance dans l'effort, poursuivi avec la volonté de découvrir une formule plus originale. Nous percevons ensuite dans ces œuvres un goût marqué des idées et des vérités générales. De là, le fragment qui nous montre le génie aux prises avec la folie, l'éloge de l'aristocratie qu'entonne Rafaël (203), les considérations sur l'amour qui émaillent la conversation (204) de Laurette et de son fiancé; ce ne sont que des touches, mais qui révèlent chez Musset l'existence de préoccupations philosophiques qui s'épanouiront dans son œuvre (205). Ajoutons à cela cette note, non pas absolument triste, mais amère par instants, désenchantée ou mélancolique, qui donne à ce qu'il écrit désormais une résonance endeuillée (206). D'où lui vient-elle? De sa déception amoureuse, du spectacle de la vie, peut-être; ou encore, de ces goûts contradictoires qu'il porte en lui (207), Octave allant à son plaisir et se moquant de Coelio, Coelio regrettant les frasques d'Octave et le sermonnant sans le calmer. Enfin, nous distinguons, chez lui, un intérêt passionné pour les choses de la littérature et de l'art; il apparaît fervent de musique (208), assidu aux expositions de peinture, poussant volontiers jusqu'au Louvre qu'il connaît bien (209), discutant

(199) Ne reste-t-il pas aussi prompt à admirer les écrivains qu'il rencontre : Ossian et Scott, Hoffmann et Jean-Paul?

(200) De là le contraste entre le découragement des *Vœux stériles* et l'allure plus confiance des *Secrètes Pensées*, à quelques mois d'intervalle.

(201) Manifeste surtout dans les *Secrètes Pensées*, avec cette déclaration adressée aux romantiques et aux néo-classiques :

Salut! j'ai combattu dans vos rangs ennemis.
Par cent coups meurtriers devenu respectable,
Vétérán, je m'asseois sur mon tambour crevé...

(*Poésies*, I, pp. 201-202.)

(202) Ainsi dans *l'Oubli des injures* et *La Coupe et les Lèvres*.

(203) Cf. les *Secrètes Pensées* de Rafaël.

(204) A la scène 2 de la *Nuit Vénitienne*.

(205) Dès *La Coupe et les Lèvres*, qui développe ce thème : On ne badine avec la débauche, et tout autant dans *A quoi rêvent les jeunes filles*.

(206) Au lieu de l'allure rapide qui caractérisait les *Contes d'Espagne*.

(207) Et qui vont sans cesse s'affirmant.

(208) C'est le moment où il s'abonne à l'Opéra, et où la musique de Rossini lui arrache le fameux couplet :

Fille de la douleur! Harmonie! harmonie!....

(209) Cf. la *Revue fantastique* du 9 mai 1831.

des problèmes de technique, revenant vers eux de tous les points de l'horizon. Tout un côté mal connu de sa nature se montre ainsi : le côté intellectuel. Car, pendant ces deux années, ce sont le jugement et la réflexion qui le mènent; revanche de son intelligence sur l'engouement de ses premiers enthousiasmes. Quand ces essais ne nous apprendraient rien de plus, ils auraient déjà un intérêt incontestable.

Mais ils nous permettent de suivre le poète pas à pas, durant cette crise de deux années; crise moins étourdissante que celle qui le bouleversera après Venise, mais plus intéressante pour la critique, parce qu'elle fut consciente et voulue (210), parce qu'enfin elle aboutit à une transformation plus durable. Nous distinguons les étapes de cette évolution. D'abord, Musset demande aux autres de lui montrer le chemin. Il les suit un instant, s'égare derrière eux, puis repart seul. Deux routes le tentent : celle qui mène au théâtre, celle qui monte en pleine poésie; les deux routes au long desquelles il bâtira ses plus belles œuvres; sur chacune d'elle, il franchit l'étape la plus dure, celle où l'on reconnaît l'horizon. Ses efforts dramatiques aboutissent à la *Nuit Vénitienne*; donc, parti des *Marrons du Feu* et de la *Quittance du Diable*, il tient maintenant la formule d'où sortira son théâtre, mélange de fantaisie et de psychologie; le dosage seulement est à corriger, et il n'est pas besoin d'être grand clerc pour constater que cette formule entraîne Musset loin du drame historique et pathétique (211). De même en poésie : les récits des *Contes d'Espagne*, voilà d'où il part; la simple harmonie des *Nuits*, voilà où il va. Or, dans le *Saule*, les *Vœux stériles*, les *Secrètes Pensées de Rafaël*, dans les articles de prose (212), toute la poétique de demain se dégage. Comme ses efforts dramatiques se résument dans la *Nuit Vénitienne*, cet ensemble de poèmes et de réflexions monte vers la *Dédicace de la Coupe et les Lèvres* (213) qui précède et éclaire la première grande œuvre vraiment personnelle de Musset (214). Or cette œuvre, les hommes du Cénacle la laisseront passer dans un silence réprobateur (215). N'est-ce point dire que, de ce jour, Alfred ne sert plus dans leurs rangs? Voilà où l'ont amené ces deux années de réflexion.

(210) On s'en rend compte rien qu'à lire la lettre écrite par le poète à son oncle Desherbiers (janvier 1830).

(211) C'est-à-dire : du drame romantique.

(212) Donc dans toute son œuvre du moment.

(213) C'est pourquoi nous avons préféré joindre, au point de vue de la doctrine, les fragments en prose et en vers à l'étude de la *Dédicace* (chap. VII.)

(214) Le *Spectacle dans un Fauteuil*, publié à la fin de 1832.

(215) Exception faite pour Sainte-Beuve et Mérimée.

TROISIÈME PARTIE

Le Romantisme assagi



CHAPITRE VII

La Poétique indépendante et la Réconciliation avec Racine

LA VRAIE PORTÉE DE LA « DÉDICACE ».

En janvier 1833 parut le *Spectacle dans un Fauteuil* (1). Il contenait trois poèmes : un drame (2), une comédie (3), puis une manière de conte (4). Comment ce récit trouvait-il là sa place? Nous le savons, aujourd'hui. La publication du *Spectacle*, en effet, souleva une série de difficultés : tout d'abord, l'éditeur Renduel (5) hésita à s'en charger; le public était alors absorbé par les querelles politiques, les poètes en pâtissaient. Sans doute même Renduel eût-il refusé net, si Paul de Musset n'était intervenu (6). L'éditeur alors changea d'attitude (7). Mais, lorsqu'on eut mis l'ouvrage à l'impression, nouvelle alerte : le manuscrit s'avérait trop court; « nous n'atteignons qu'à 203 pages, et il nous en faut 300 », disait Renduel. Comme il avait fait naguère pour *Mardoche*, et plus rapidement encore, Alfred improvisa donc un nouveau poème : *Namouna*. Qui s'étonnerait, après cela, des ressemblances qui apparentent les deux Contes? Tous deux nous montrent ce qu'était l'inspiration de Musset quand il rimait en hâte; il imaginait une vague intrigue d'amour et jetait là ses réflexions, ne fermant une parenthèse que pour ouvrir la suivante; d'où le décousu du Conte. Alfred sentait bien le

(1) Il s'agit ici de la première livraison du *Spectacle dans un Fauteuil*. La seconde, — qui devait comprendre les premiers drames en prose de Musset, — n'ayant paru qu'au début de 1834.

(2) *La Coupe et les Lèvres* (juillet-août 1832).

(3) *A quoi rêvent les jeunes filles* (septembre 1832).

(4) *Namouna*, poème en trois chants, composé en décembre 1832.

(5) Sur Renduel, et son rôle auprès des Romantiques, cf. l'ouvrage de M. Jullien : *Le Romantisme et l'éditeur Renduel*. Sa librairie, qu'il avait fondée en 1828, ne s'imposa qu'à partir de 1830.

(6) C'est le biographe qui nous informe (p. 112) : « Par égard pour moi, Renduel consentit à prendre la denrée d'un écoulement difficile. » Est-ce exact? En tous cas, l'éditeur hésita longtemps, puisque les négociations entre Musset et lui commencèrent au mois de septembre (une lettre du poète l'atteste).

(7) Encore l'impression fut-elle fort lente. Musset en était enfiévré : « Notre imprimeur n'a qu'un défaut, c'est qu'il m'envoie une épreuve tous les lundis à peu près. Sur ce pied, nous paraîtrons en 1834. J'irai chez lui demain, tâchez d'en faire de même quand vous aurez le temps. » (A. de Musset, lettre à Renduel, citée par M. Jullien, loc. cit.)

danger; il se paraît de ces défauts, seul moyen de répondre aux reproches possibles; d'où la désinvolture de sa manière (8). Dès lors, peu importait que ce dernier poème fût sans rapport avec le titre de l'ouvrage. L'essentiel était que l'on pût mettre sous presse. De fait, le livre parut dès les premiers jours de 1833. Livre nécessaire : depuis plusieurs années, Musset n'a plus d'autres ressources que son talent; la vente du *Manoir* de la « Bonne Aventure » (9) ne lui a pas apporté des sommes inépuisables. Ne parle-t-il pas, au cas où son volume tomberait, de s'engager dans quelque régiment de cavalerie? (10) D'autre part, depuis trois ans, qu'a-t-il publié? Quelques poèmes, une pièce sifflée, quelques articles. Et la critique doit juger sévèrement ce demi-silence. En outre, la situation où il se trouve (11), les reproches qu'on murmure au Cénacle, tout contribue à lui montrer qu'on attend de lui non seulement une œuvre, mais une déclaration nette. Et, d'ailleurs, ses idées se sont si bien coordonnées, qu'elles s'affirment presque malgré lui (12); voilà pourquoi, au seuil de ce second volume, le lecteur trouve une profession de foi. Seulement, ce poème-préface ne prend pas les allures d'un manifeste. Musset ne le veut à aucun prix. Les ironies dont il a criblé les grands programmes des autres le paralysent. Encore l'attitude d'un Hugo se comprenait-elle; il avait une école à guider. Mais Musset! il pense déjà ce qu'il dira à Arsène Houssaye (13) : « Si on vous dit un jour que j'ai fondé une école, dites bien que c'est un abominable mensonge ». Donc, s'il veut parler de façon claire, il tient aussi à ne pas prendre des allures de prophète. De là une série de précautions; d'abord la place qu'il assigne à ses vers-programme; il les insinue, en avant de *La Coupe et les Lèvres*,

(8) Dans le troisième chant, le poète avoue :

Dans tout ce que je fais, j'ai la triple vertu
D'être à la fois trop court, trop long et décousu.

(*Poésies*, II, p. 42.)

(9) Qui figurait dans sa part de l'héritage paternel. Ce manoir était une sorte de fief familial des Musset. (Cf. les renseignements fournis par M. Séché, *Alfred de Musset*, premier volume.)

(10) Soit aux hussards de « Chartres », soit aux « lanciers » pour retrouver Eckmühl, un autre de ses camarades. (Cf. *Biographie*, p. 110.)

(11) Pris entre les défiances d'adversaires qu'il a malmenés dans les *Contes d'Espagne* et les reproches que ses amis du Cénacle commencent à lui faire.

(12) La preuve en est qu'il y revenait sans cesse dans ses poèmes et dans ses *Revue fantastiques*.

(13) Il ne faut point s'attacher trop, ici, aux termes mêmes. Ce sont propos rapportés de mémoire et à longue échéance par Arsène Houssaye. Néanmoins, l'idée qui s'exprime dans ces quelques lignes est bien celle de Musset. C'est l'avis de M. Séché. (Cf. *Musset anecdotique*, Paris, 1907), et je crois qu'il faut penser comme lui.

dans le cadre de la pièce (14); il les annonce avec le mot le plus modeste : *Dédicace*. Après quoi, il ajoute : « à M. Alfred Tattet ». Préfaces et manifestes, en général, s'adressent à tous les lecteurs. Ces quelques vers, il leur suffit d'un homme pour les entendre; et cet homme, c'est un ami personnel, un amateur, un dandy. Dès lors, le poète va s'expliquer dans une sorte de causerie; il bavardera (15) sur de graves sujets, avec la liberté d'une conversation, avec une pointe de laisser-aller dans la confiance, et, dans l'attaque, une sorte d'impertinence agressive. Relisons seulement les vers où il définit ses goûts :

Vous me demanderez si j'aime la sagesse.
 Oui, j'aime fort aussi le tabac à fumer,
 J'estime le bordeaux, surtout dans sa vieillesse;
 J'aime tous les vins francs parce qu'ils font aimer;
 Mais je hais les cafards, et la race hypocrite
 Des tartufes de mœurs, comédiens insolents,
 Qui mettent leurs vertus en mettant leurs gants blancs.
 Le diable était bien vieux lorsqu'il se fit ermite,
 Je le serai si bien, quand ce jour-là viendra,
 Que ce sera le jour où l'on m'entertera (16).

Je cite ici le plus désinvolte de ces couplets; mais tous s'émaillent ainsi de rapprochements impertinents. Y a-t-il rien là qui rappelle l'allure d'autres préfaces? Et cette crainte hante tellement Musset, qu'au moment de mettre le point final, il sent le besoin d'affirmer :

Je voulais mettre un mot sur la première page :
 A mon très honoré, très honorable ami,
 Monsieur — et cætera — comme on met aujourd'hui,
 Quand on veut proprement faire une dédicace;
 Je l'ai faite un peu longue, et je m'en aperçois.
 On va s'imaginer que c'est une préface.
 Moi qui n'en lis jamais! Ni vous non plus, je crois.

Tous ses efforts tendent donc à ce que le mot de « préface » ne vienne à l'esprit d'aucun lecteur. Mais alors un autre écueil surgit. On ne prendra pas ces vers au sérieux. Bien plus, la critique risque de se formaliser. Ceux qui condamneront le dandysme des *Contes d'Espagne*, retrouveront ici les défauts qui les avaient choqués (17). La légèreté

(14) On trouvait en effet, après la page de garde : un sonnet au lecteur « des deux pièces qui suivent »; puis cette indication : *La Coupe et les Lèvres*, poème dramatique; après quoi venait seulement la *Dédicace*.

(15) Le mot est de Musset :

Je ne sais trop à quoi tend tout ce bavardage

(16) *Dédicace*. (*Poésies*, I, p. 242.)

(17) Et ils les retrouveront encore dans *Namouna*, un récit aussi décousu et, par instants, aussi impertinent que *Mardoche*.

du ton, les impertinences de forme les empêcheront de distinguer l'évolution profonde de Musset. Quant aux autres, que les audaces d'Alfred enchantaient naguère, ils cesseront forcément de les goûter dès qu'elles ne seront plus au service de leur cause. Voilà le danger auquel Musset s'exposait pour avoir mi-volontairement, mi-inconsciemment, gardé le masque habituel sur son visage. Car il ne s'agit que d'un masque. A relire ces vers de la *Dédicace*, on n'en peut pas douter. Chaque fois qu'il y rencontre une idée, une émotion qui lui tiennent au cœur, aussitôt des manières d'hymnes s'élèvent (18). Nous reconnaissons là les pensées qu'il a exprimées, depuis deux ans, chaque fois qu'il écrivait. Enfin, il a longuement travaillé ce poème, qu'on dirait écrit en quelques heures; il l'a remanié; il y a ajouté notamment la distinction entre les deux genres de littérature : celle que représentent Calderon et Mérimée, celle qu'incarnent Shakespeare et Racine. N'en est-ce pas assez pour prouver qu'il faut passer outre aux désinvoltures de la forme? Une doctrine se dessine alors, qui fait du poème une préface au *Spectacle*, et peut-être à toute l'œuvre postérieure de Musset. Ces mots déplairaient au poète, sans doute. Mais ils n'en sont pas moins exacts.

L'INDÉPENDANCE VIS-A-VIS DU CÉNACLE.

En effet, ses enthousiasmes et ses dégoûts s'affirment dans ces vers, où il est amené à dire son mot sur une série de problèmes : rôle du poète, nature et sources de son inspiration, beauté et portée de la poésie..... Pareille énumération suffit à rétablir l'importance de cette *Dédicace*, écrite après de longues réflexions, à la veille des grandes œuvres (19) et dans un temps où le Cénacle s'éparpille. L'auteur y définit son idéal d'artiste, et tout naturellement avant de dire ce qu'est pour lui la poésie, il commence par déterminer ce qu'elle n'est pas. C'est la partie négative du système.

(18) Retenons ces vers que le poète écrit, pour dépeindre ses angoisses d'auteur :

Lorsque la jeune fille, à la source voisine,
A, sous les nénuphars, lavé ses bras poudreux,
Elle reste au soleil, les mains sur sa poitrine,
A regarder longtemps pleurer ses beaux cheveux...
Mais le poète, hélas! s'il puise à la fontaine,
C'est comme un braconnier poursuivi dans la plaine,
Pour boire dans sa main, et courir se cacher...

(19) A peine, en effet, notre poète a-t-il exprimé ses idées, des mois de fécondité s'ouvrent devant lui; c'est, de l'été 1832 à janvier 1834, le temps de *La Coupe et les Lèvres*, d'*A quoi rêvent les jeunes filles*, de *Namouna*, de *Rolla*, d'*Un mot sur l'Art moderne*, d'*André del Sarto*, des *Caprices de Marianne*, de *Fantasio*.

Il réunit là, pour les rejeter, les formules et les théories qui le choquent, et tout particulièrement celles que certains veulent élever à l'état de dogmes (20). Ce sont des idoles à détruire; une irritation juvénile, la frénésie joyeuse des iconoclastes, voilà les sentiments qu'il éprouve. Étonnons-nous, après cela, qu'il dépasse parfois la mesure! Il ne s'agit pas, pour lui, d'argumenter; il veut tout uniment dire ses aversions et leurs raisons. De là une série de couplets, inégalement longs, mais taillés dans la même étoffe.

« Vous me demanderez si j'aime ma patrie ». Voilà le premier. « Oui », répond-il, comme il fera chaque fois. Puis, il ajoute : « J'aime fort aussi l'Espagne et la Turquie ».

Ces deux pays, il les choisit à dessein, pour taquiner le Cénacle (21). L'Espagne, quand il écrit ces lignes, est soumise au despotisme de Ferdinand VII (22); son nom évoque le Congrès de Vérone (23), l'expédition française, la réaction qui suivit notre victoire et qui sévissait encore. Et est-il besoin de rappeler ce que la Turquie de Mahmoud II représente aux contemporains? Une résistance obstinée à la libération des peuples balkaniques; la lutte contre Mehémet-Ali. La Turquie apparaît donc comme une ennemie personnelle pour quiconque soutient les idées libérales.

Vous me demanderez si je suis catholique;
Oui...

continue le poète; mais ce catholicisme n'est pas plus orthodoxe que le patriotisme de tout à l'heure.

J'aime fort aussi les dieux Lath et Nésu.

Suit une énumération de petites divinités. Et cette nouvelle insolence doit soulever d'indignation ceux qui mêlent la religion et la littérature (24); Musset poursuit : la sagesse, qu'il ne déteste pas, se rapproche du « tabac à fumer », et du vieux bordeaux.

La nature? (25) Sans doute le poète l'aime, mais pas plus que l'art. La fortune? (26) Oui, parce qu'elle permet la

(20) C'est-à-dire les dogmes du Cénacle, puisqu'à l'été de 1832, le Cénacle est la seule école littéraire qui compte.

(21) Comme naguère, dans *Mardoche*, lorsqu'il affichait ses préférences pour la même Turquie et contre la Grèce moderne.

(22) Le roi Ferdinand VII était monté sur le trône, par l'abdication de son père, en 1808; mais cette année même il avait dû s'incliner devant Napoléon I^{er}; retenu en France, il y était resté jusqu'en 1813. Rétabli sur son trône, il s'était signalé par des violences qui avaient amené le soulèvement de 1820.

(23) Tenu en 1822.

(24) Je pense au grand mouvement catholique, qui commence alors.

(25) Autre couplet. (*Poésies*, I, p. 242.)

(26) Nouveau couplet. (*Ibid.*, p. 243.)

Vous me demanderez si j'aime la richesse...

liberté; mais elle confère aussi du crédit à la sottise. Donc la médiocrité ne déplaît pas à Musset :

Et surtout, et toujours, j'aime mieux ma maîtresse.

Celle-là, il ne s'attarde pas à la dépeindre. Mais c'est vers elle que monte le culte essentiel, ou plutôt vers l'amour (27). On ne peut manquer de protester autour de lui (28) : quoi! toujours l'amour! ne placer, à côté de cette divinité suprême, aucune des grandes idées qui fermentent dans le siècle! Non, parce qu'en servant ces dieux, les hommes l'en ont dégoûté. C'est le second temps de chacun de ces couplets. Peut-être serait-il patriote sans le particularisme de certains :

Mais je hais les cités, les pavés et les bornes,
Tout ce qui porte l'homme à se mettre en troupeau
Pour vivre entre deux murs et quatre faces mornes,
Le front sous un moellon, les pieds sur un tombeau (29).

La foi l'attirerait peut-être sans l'étroitesse des « cagots », des « robins et des cuistres »; la morale lui paraîtrait respectable, sans les tartufes. Enfin, il aimerait la nature, si certains poètes n'y avaient promené trop assidûment leur admiration attendrie. Mais il a beau prendre soin d'expliquer les raisons de son attitude, ce qui doit frapper ses contemporains, c'est le dédain avec lequel il traite toutes les fois du siècle : la religion qui retrouve, alors, une vie nouvelle; la morale et l'argent, cultes de la bourgeoisie; la politique; l'amour de la nature. A l'exception des jeunes (30) peut-être, pas un lecteur que ces vers n'atteignent dans quelque croyance. Aussi, une sorte de coalition se fit-elle presque sur l'heure; on n'accusait plus Musset de plagiat comme autrefois; mais on lui faisait le reproche, autrement dangereux dans ce siècle passionné, d'être un sceptique (31). Un vrai poète,

(27) Ce sont les vers célèbres :

Aimer est le grand point, qu'importe la maîtresse?
Qu'importe le flacon, pourvu qu'on ait l'ivresse?

(Ibid., p. 244.)

(28) Et notamment dans le milieu du Cénacle.

(29) *Poésies*, I (pp. 241-242).

(30) Toujours enclins à priser l'indépendance. C'est vers eux que Musset s'était tourné, dès 1831 :

O jeunesse du siècle! intrépide jeunesse!
Quitteras-tu pour moi le « Globe » ou les « Débats »?

(*Les Secrètes Pensées de Rafaël*.)

(31) Reproche qui fut repris depuis, assez souvent; par Aug. Vacquerie (*Profils et Grimaces*), ou par M. Lissagaray (dans ses *Conférences*). Lamartine même, dans le premier des *Entretiens* consacrés à Musset (1857) lui reprochait de n'avoir point eu ce qui fait les grands poètes : « un amour, une foi, un caractère », d'avoir prôné « l'assou-

protestait-on, doit avoir le cœur ouvert à toutes les aspirations humaines, et l'auteur du *Spectacle* persiste à ne vouloir chanter que son amour, ou ce qui est pis, ses amours. Reconnaissions-le, Musset lui-même, par le ton et les exagérations de sa préface, prêtait à ses détracteurs des arguments. Est-ce une raison pour méconnaître sa pensée? Car le scepticisme ici reste de pure forme. Il suffit pour s'en convaincre, de bien lire ces couplets. Ne commence-t-il pas, dans chacun d'eux, par s'incliner devant le culte qu'il évoque? (32) Ne prend-il pas chaque fois, la peine de distinguer le sentiment qu'il respecte, et l'abus que les hommes en ont fait? Prenons un exemple : on lui reproche son scepticisme politique. Or, Musset vient, par deux fois, lorsque paraît la *Dédicace*, d'exposer sur ce point sa manière de voir. Il a, en 1831, dans les *Secrètes Pensées de Rafaël* (33), chanté les mérites de l'aristocratie (34); et dans une de ses *Revues fantastiques*, inventant une conversation entre un Français et un vieux mandarin chinois, il faisait prononcer à ce dernier, sur les systèmes politiques, ce verdict :

Il y en a trois espèces, me disait-il, la république, le gouvernement constitutionnel et le régime absolu. Avez-vous jamais réfléchi à la position d'un ministre dans chacun de ces trois cas? Les choses de la vie peuvent être considérées comme un jeu de brelan ou de 30 et 40, c'est le peuple qui fournit l'argent pour mettre au jeu. Dans un gouvernement absolu, le peuple dit au ministre : Voici de quoi jouer, fais à ta fantaisie; perds ou gagne, nous ne t'en demanderons pas compte. Le ministre joue, et s'il perd, on lui en donne encore; s'il gagne, il a le soin de rendre la moitié, et le tiers en sus, en joujoux, hôpitaux, ponts, abattoirs, statues, égouts, etc., etc.

vissement d'Epicure, le mépris de la politique, le rire de la sainteté ». Enfin M. Ulbach (*Ecrivains et Hommes de lettres*) écrivait, en 1857 : « J'ai le droit de dire qu'au point de vue social le poète n'a pas compris ces espérances généreuses, ces effusions libérales qui agrandissent la mission de l'artiste, et qu'au point de vue artistique, il a créé une école déplorable qui atrophie la pensée et stérilise le cœur... Quand l'espérance ranimait les autres poètes, il se sentait amoindri, appauvri, stérilisé... Il a balbutié, murmuré, et puis il a fini par se taire. Il est évident que l'impuissance est le châtiment de son indifférence. »

(32) De là ces deux temps qui, dans chaque couplet, se distinguent. D'abord une adhésion de principe (dont il ne faut pas s'exagérer la valeur, mais qu'on aurait tort de négliger), puis des réserves.

(33) Et donc publiquement, les *Secrètes Pensées* ayant aussitôt été publiées dans la *Revue de Paris*.

(34) Noble, pâle beauté, douce Aristocratie!
Fille de la richesse... O toi, toi qu'on oublie,
Que notre pauvre France aimait dans ses vieux jours!...
Toi qui créas Paris, tuas Athlène et Sparte,
Et sous le dais sanglant de l'impérial pavois,
Comme autrefois César, endormis Bonaparte
Aux murmures lointains des peuples et des rois...

(*Poésies*, I, pp. 204-205.)

Dans un gouvernement représentatif, le peuple dit au ministre : Voici un peu d'argent; fais à notre fantaisie; gagne; si tu perds, tu nous en rendras compte.

Dans une république, le peuple s'assoit à la table, joue lui-même et les trois quarts du temps pille ses voisins pour plus de facilité (35).

L'opinion vaut ce qu'elle vaut; mais il l'a exprimée fort nettement. Que vient-on, après, nous parler de scepticisme? De même, on accuse Alfred de se montrer sceptique en matière religieuse. D'ici quelques mois, il va publier *Rolla* (36) où, pour la première fois, passe un souffle de mysticisme (37). On l'accuse de mépriser la morale? Mais, dans *La Coupe et les Lèvres*, Frank va se débattre contre ses habitudes immorales, et s'écrier :

Ah! malheur à celui qui laisse la Débauche
Planter le premier clou sous sa mamelle gauche!
Le cœur d'un homme vierge est un vase profond!
Lorsque la première eau qu'on y verse est impure,
La mer y passerait sans laver la souillure,
Car l'abîme est immense, et la tache est au fond (38).

Il est donc faux de prétendre que la *Dédicace* proclame un scepticisme universel. Elle élève seulement une protestation contre un certain nombre de contraintes, contre tout ce qui, intolérance des sectes religieuses, mesquinerie des partis, dogmatisme des écoles littéraires, prétend borner l'horizon de l'homme; surtout, Musset revendique pour l'écrivain le droit de n'asservir son génie à aucune coterie. Il se refuse à affilier sa Muse à un parti (39). Pourquoi? Lui-même en a donné deux raisons. Au mois de février 1831 (40), il écrivait (41) :

Si la pensée veut être quelque chose par elle-même, il faut qu'elle se sépare en tout de l'action; si la littérature veut exister, il faut qu'elle rompe en visière à la politique. Autrement toutes deux se ressemblent, et la réalité vaudra toujours mieux que l'apparence.

(35) *Revue fantastique* du 11 avril 1831. (*Mélanges*, pp. 70-76.)

(36) Qui parut, en août 1833, dans la *Revue des Deux-Mondes*.

(37) Le regret de la foi disparue s'exprimait à la même époque dans l'article que nous étudions plus loin : *Un mot sur l'art moderne et déjà dans La Coupe et les Lèvres*. (Cf. au quatrième acte, le monologue de Frank.)

(38) *La Coupe et les Lèvres*, IV, 1. (*Poésies*, I, p. 291.)

(39) Religieux ou politique, peu importe.

(40) *Revue* parue dans le *Temps* le 1^{er} février 1831. M. Allem l'a publiée dans ses *Œuvres Complémentaires d'Alfred de Musset*. Elle porte ce titre : *De la politique en littérature et de la littérature en politique*.

(41) Après avoir constaté que les deux tiers des ouvrages publiés le mois précédent relevaient de la littérature politique.

Et de conclure :

Un poète peut parler de lui, de ses amis, des vins qu'il boit, de la maîtresse qu'il a ou voudrait avoir, du temps qu'il fait, des morts et des vivants, des sages et des fous, mais il ne doit pas faire de politique.

Seconde raison : les passions politiques contraignent l'écrivain à traiter des sujets éphémères; elles l'entraînent à des contradictions qui écœurent Alfred de Musset. Il le dit dans la *Dédicace* (42) :

Je ne me suis pas fait écrivain politique,
N'étant pas amoureux de la place publique.
D'ailleurs, il n'entre pas dans mes prétentions
D'être l'homme du siècle et de ses passions.
C'est un triste métier que de suivre la foule,
Et de vouloir crier plus fort que les meneurs...

Que de gens aujourd'hui chantent la liberté,
Comme ils chantaient les rois ou l'homme de Brumaire.
C'est peut-être un métier charmant, mais tel qu'il est,
Si vous le trouvez beau, moi, je le trouve laid.
Pourvu qu'on dorme en paix au milieu du tapage,
C'est tout ce qu'il me faut, et je ne crains pas l'âge
Où les opinions deviennent des remords.

Il entre là moins d'égoïsme que d'idéalisme. Donc : point de parti pris politique; mais, de préjugés littéraires, pas davantage. N'écrivait-il pas, dès 1831? (43)

Attendons qu'il arrive à quelqu'un des auteurs du jour ce qui arriva à un jeune peintre que j'ai connu... Cet artiste fit un voyage d'Italie; il n'y remarqua que la couleur des tuiles et la raideur des lignes. Les principes de son Ecole, semblables à un lierre desséchant, l'avaient enveloppé. Mais des brigands le font prisonnier. Le voici qui se met à peindre ses hôtes. De ce jour, il devint grand peintre; une voie nouvelle s'ouvrit pour lui; la vie pittoresque et agitée qu'il avait menée, les émotions qu'il avait ressenties, les expressions terribles qu'il avait tenté de reproduire, tout cela avait allumé dans ses veines cette fièvre qui ne s'éteint plus. Il abandonna tout système et travailla assidûment d'après les conseils de son cœur (44).

Et lui-même, aussitôt, conforme son attitude à ces prin-

(42) Et il l'a répété, une fois encore, à la fin de sa vie, dans le *Sonnet au Lecteur*, qui date, croit-on, de 1851.

La politique, hélas! voilà notre misère...

Etre rouge ce soir, blanc demain : ma foi, non.

On le voit, il s'agit bien d'une opinion arrêtée de notre poète.

(43) Dans la *Revue fantastique* du 30 mai.

(44) Il faut bien saisir et souligner l'intérêt de cette dernière phrase. Dès 1831, elle exprime un des principes de la poétique de Musset : n'écouter que son cœur et fuir l'enseignement dogmatique des chapelles.

cipes; les *Secrètes Pensées de Rafaël* sont là pour le prouver. Il y affirme, l'année même, sa volonté de ne plus combattre sous un drapeau, et de marcher, seul, à sa guise :

Salut, jeunes champions d'une cause un peu vieille,
Classiques bien rasés, à la face vermeille,
Romantiques barbus, aux visages blêmis,
Vous qui, des Grecs défunts balayez le rivage,
Ou d'un poignard sanglant fouillez le moyen âge,
Salut! J'ai combattu dans vos camps ennemis.
Par cent coups meurtriers devenu respectable (45)
Vétéran, je m'asseois sur mon tambour crevé.
Racine (46) rencontrant Shakespeare sur ma table,
S'endort près de Boileau qui leur a pardonné...

O jeunesse du siècle! intrépide jeunesse :
Quitteras-tu pour moi le « Globe » ou les « Débats » (47).

Cette déclaration avait soulevé tant de commentaires parmi les anciens camarades du poète, qu'il n'avait, dans sa *Dédicace*, nul besoin d'y revenir. Pourtant, il ne peut s'empêcher d'y faire allusion :

Vous me demanderez si j'aime la nature.
Oui, j'aime fort aussi les arts et la peinture...
Mais je hais les pleurards, les rêveurs à nacelles,
Les amants de la nuit, des lacs, des cascates,
Cette engeance sans nom qui ne peut faire un pas
Sans s'inonder de vers, de pleurs et d'agendas.
La nature, sans doute, est comme on veut la prendre.
Il se peut, après tout, qu'ils sachent la comprendre;
Mais eux, certainement, je ne les comprends pas.

Et, derrière la nature, Musset vise ici toute une Ecole. Des noms ne surgissent-ils pas à notre esprit, quand nous entendons Alfred se railler des « pleurards », des « amants de la nuit » ? (48) Et ces noms n'appartiennent-ils pas tous au Cénacle? D'ailleurs, c'est presque uniquement contre le Cénacle que Musset, dans la *Dédicace*, manifeste son indépendance; il l'attaque dans ses sympathies étrangères, dans son attitude politique; enfin, il se sépare de lui à propos d'un de

(45) Sans doute Musset songe-t-il ici aux quolibets qui avaient accueilli et les *Contes d'Espagne* et la *Nuit Vénitienne*.

(46) Un nom intéressant à retenir. Nous pouvons ici mesurer l'évolution des idées de Musset. En janvier 1830, dans sa lettre à l'oncle Desherbiers, n'écrivait-il pas : « J'ai fait bien d'autres réflexions. Mais tu sais qu'elles ne vont pas jusqu'à me faire aimer Racine » ? Il y a, depuis lors, une autre étape de franchise.

(47) Et ces deux journaux représentent les deux Ecoles aux prises : romantiques et néo-classiques.

(48) Et plus encore quand nous l'entendons parler des amants des « lacs », un mot qui, à l'époque, évoquait forcément à l'esprit du lecteur le nom de Lamartine.

ses dogmes : l'adoration de la nature. « Trahison », crièrent les compagnons de jadis. « Ingratitude », ajoutèrent leurs amis (49). Ni l'un, ni l'autre. Aujourd'hui comme naguère, Alfred défend son indépendance. Jadis les règles classiques prétendaient la brimer, et, pour les jeter à bas, il a uni ses efforts à la poussée des romantiques; maintenant, les hommes du Cénacle, à leur tour, dogmatisent. Dès lors, ils deviennent le grand adversaire. La partie négative de la *Dédicace* n'a point d'autres sens : elle affirme l'indépendance du poète en face des nouvelles règles comme en face des anciennes.

LA POÉTIQUE NOUVELLE DE LA « DÉDICACE ».

Mais où la Muse puisera-t-elle ses inspirations? Quand je parle de la Muse, il s'agit simplement de celle de Musset. Car, à la différence des hommes du Cénacle, Alfred ne prétend point formuler un idéal universel. Il est trop individualiste, trop épris d'indépendance pour imposer des règles, trop modeste aussi pour se proposer en modèle (50). Seulement, il expose ses projets, parce qu'il les distingue bien maintenant, et pour couper court à la médisance. Ceci posé, la poésie libre de préjugés d'école, d'où jaillira-t-elle? Du cœur même du poète. Telle est la première proposition positive de Musset, encore ne la formule-t-il point dans la *Dédicace*; il l'avait, durant ces derniers mois, proclamée assez souvent pour n'y point revenir. N'écrivait-il pas à son frère (51) :

Quand j'éprouve, en faisant un vers, un certain battement de cœur que je connais, je suis sûr que mon vers est de la meilleure qualité que je puisse pondre.

A travers la série de ses articles, la même idée revient sans cesse. Musset va-t-il admirer l'exposition des toiles de Gros (52), il remarque :

Dans un siècle comme le nôtre, ou plutôt comme tous les siècles possibles, où chacun vise à l'originalité, où, dans la clameur

(49) Je pense à Vacquerie qui, en septembre 1848, écrivait à propos de notre poète : « Sa vie n'a été qu'une perpétuelle concession... Il est allé jusqu'à renier son art... Il évitait *Hernani* et les *Orientales* comme des créanciers. » Or Musset est, de tous les jeunes romantiques, un de ceux qui doivent le moins à *Hernani* et aux *Orientales*. S'il s'est séparé des romantiques, c'est justement par scrupule d'artiste; enfin, la « concession » dans son cas eût consisté à rester au milieu de ses anciens amis que la gloire accompagnait, quand son goût et ses préférences le poussaient à rompre avec eux.

(50) Et c'est pourquoi il y a injustice à lui reprocher des disciples qu'il n'a jamais eu l'intention de former, comme le fait Louis Ulbach. (*Ecrivains et Hommes de lettres*.)

(51) Lettre du 4 août 1831.

(52) Article du *Temps*, le 27 octobre 1830.

universelle qui proclame à tout moment ce qu'elle appelle les besoins du temps, chacun s'écrie : C'est moi! c'est moi qui l'ai trouvé... Il est bien doux, bien précieux, pour le petit nombre de gens tranquilles qui ne voient les choses ni à travers des verres de couleur, ni en fermant les yeux à moitié et en jurant sur l'autodafé (53), il est bien doux, disons-nous, de voir tout d'un coup revenir et reparaitre de vieux chefs-d'œuvre enfouis et, pour ainsi dire, mûris dans l'oubli, faits non avec de l'art, comme on dit à présent, mais avec le cœur.

Quelques mois plus tard au cours d'une visite au Louvre, il suit les pas d'une jeune provinciale et la voyant s'arrêter devant l'*Inondation*, de Schnetz (54) : « Il est clair, dit-il, qu'il (Schnetz) travaille naïvement; sous le soleil ardent de l'Italie, il a puisé des rayons si vivifiants qu'ils sont restés dans son cœur. Ces rayons sont purs, sont vrais, et ce qui vient de l'âme y va, soyez-en certain ». Enfin le petit apologue du jeune peintre n'a pas d'autre sens : « Il abandonna tout système, il travailla assidûment d'après les conseils de son cœur ». Ce sont donc les peintres qui lui ont fait découvrir un des premiers principes de sa poétique (55). Mais il a vite résolu de suivre leur exemple; et cette résolution éclatait presque aussitôt, dans le poème à Edouard Bocher (56) :

Tu te frappais le front en lisant Lamartine...
Ah! frappe-toi le cœur, c'est là qu'est le génie,
C'est là qu'est la pitié, la souffrance et l'amour.

Que faut-il entendre par ce mot : le cœur? Musset baptise ainsi l'ensemble des éléments qui constituent sa personnalité : aspirations et répulsions, jugement, instincts, émotions, passions. Et de toutes ces forces, la dominante: c'est la sensibilité, nous le savons bien. Donc, le cœur du poète donnera le signal de l'inspiration; et c'est lui encore qui fournira la matière de l'œuvre. Dès la *Dédicace*, Musset annonce ainsi les thèmes vers quoi l'entraîneront ses élans lyriques. C'est là le

(53) Il s'agit donc bien, dès octobre 1830, d'une protestation contre les étroitesse des Ecoles.

(54) Après avoir passé, indifférente, devant des toiles de grands maîtres. Car cette jeune provinciale est l'ignorance même. Et nous retrouvons ici une des idées favorites de Musset : les profanes puisent, dans les réactions de leur sensibilité, une sorte de goût, de jugement qui ne se trompent pas. C'est déjà le vers :

Vive le mélodrame où Margot a pleuré.

(55) Tout comme les musiciens, à la même époque, lui prouvaient la nécessité d'un rythme harmonieux et simple. Rien d'étonnant. Musset alors fréquentait les artistes. (Lettre à Tattet, de janvier 1831.)

(56) Ecrit en 1832. (*Poésies*, I, p. 230.)

sens des hymnes qui viennent interrompre la causerie. D'abord, il s'écrie :

Vous me demanderez si j'aime quelque chose.
Je m'en vais vous répondre à peu près comme Hamlet.
Doutez, Ophélie, de tout ce qui vous plaît,
De la clarté des cieux, du parfum de la rose;
Doutez de la vertu, de la nuit et du jour;
Doutez de tout au monde, et jamais de l'amour...
Doutez si vous voulez de l'être qui vous aime,
D'une femme ou d'un chien, mais non de l'amour même.
L'amour est tout. L'amour et la vie au soleil.
Aimer est le grand point, qu'importe la maîtresse?
Qu'importe le flacon, pourvu qu'on ait l'ivresse (57).

Et donc, il chantera d'abord l'amour. Comme naguère (58), dira-t-on? Oui; mais avec cette différence : il s'intéressera moins à l'objet aimé qu'au sentiment lui-même. Pareille conception nous entraîne plus près de Perdican que de Don Paez :

S'il est vrai que Schiller n'ait aimé qu'Amélie,
Goethe que Marguerite, et Rousseau que Julie,
Que la terre leur soit légère! ils ont aimé (59).

A peine ce premier hymne apaisé, un autre éclate célébrant la beauté. Comme dans les *Contes*, encore. Mais si la beauté humaine émeut toujours Musset, il la veut plus sereine et plus poétique qu'autrefois (60). Surtout il en salue, dans l'œuvre d'art, une forme idéalisée qui le transporte. Quoi d'étonnant? Depuis deux ans, ne passe-t-il pas une partie de ses soirées à l'Opéra? Ne se plaît-il pas à fréquenter les ateliers (61), les galeries du Louvre? Il y va converser avec les maîtres, et sait bien à qui s'adresser; la liste de ses préférences s'inscrit dans ses articles : quelques modernes, Gros (62), Greuze, Lebrun, Lesueur, Géricault, puis Rubens,

(57) Cf. *Dédicace*. (*Poésies*, I, p. 244.)

(58) Entendez : comme dans les *Contes d'Espagne*.

(59) C'est la conclusion de cet hymne à l'amour, et je ne crois pas qu'on puisse les lire sans songer au cri que Perdican poussera plus tard (*On ne badine pas*, II, 5) : « On est souvent trompé en amour, souvent blessé et souvent malheureux; mais on aime, et quand on est sur le bord de sa tombe, on se retourne pour regarder en arrière et on se dit : j'ai souffert souvent, je me suis trompé quelquefois, mais j'ai aimé. »

(60) Cf. ces vers de la *Dédicace* :

Lorsque la jeune fille, à la source voisine,
A, sous les nénuphars, lavé ses bras poudreux...

(61) « Je passe ma vie avec une demi-douzaine de peintres... » (Lettre de Musset à Tattet, janvier 1831.)

(62) Dont il parle longuement dans deux articles, l'un du 27 octobre 1830, l'autre du 1^{er} janvier 1831.

Durer (63), surtout les Italiens Raphaël et le Vinci, Michel-Ange et le Titien, le Corrège et le Giorgone. Il est ouvertement de ceux qui « ont la barbarie, dans un siècle de romantisme (64), de traverser la galerie de Rubens plus vite que celle des Italiens » (65). Il a pénétré leurs secrets. « Le nom du peintre », dit-il, « était autrefois écrit dans la couleur du ciel, dans l'expression des têtes; la signature du Vinci était un paysage bleuâtre hérissé de pointes de rochers et perdu dans l'azur d'un lac; celle de Michel-Ange était la stature des muscles robustes; celle du Corrège, le demi-jour flottant d'un clair obscur. Aujourd'hui, il suffit de se placer à six pieds d'une toile pour que du milieu du gazon, entre les dalles d'un parquet, un nom rouge ou bleu vous saute aux yeux »; et il aime ces vieux peintres pour la fraîcheur de leur palette, pour leurs recherches, pour ce qui se lit de passion dans leurs œuvres, pour ce qu'elles révèlent de leur vie. Son culte de l'art s'épanouit à leur contact; c'est ce culte qui lui dicte ses sympathies politiques, ses préférences historiques, ce culte qui le fait s'écrier, dans les *Vœux Stériles* :

Grèce, ô mère des arts, terre d'idolâtrie,
De mes vœux insensés éternelle patrie,
J'étais né pour ces temps où les fleurs de ton front
Couronnaient dans les mers l'azur de l'Hellespont,
Je suis un citoyen de tes siècles antiques.

« Et toi, vieille Italie », ajoute-t-il :

Quand tes peintres alors s'en allaient par les villes,
Elevant des palais, des tombeaux, des autels,
Triomphants, honorés, dieux parmi les mortels;
Quand tout, à leur parole, enfantait des merveilles,
Quand Rome combattait Venise et les Lombards,
Alors c'étaient des temps bien heureux pour les arts.

Voici poindre aussi le dégoût de ce siècle présent où les soucis positifs s'étalent. Ces sentiments se retrouvent dans la *Dédicace* :

Un long cri de douleur traversa l'Italie,
Lorsqu'aux pieds des autels Michel-Ange expira.
Le siècle se fermait, et la mélancolie,
Comme un pressentiment, des vieillards s'empara (66).

(63) Plus aimés que les précédents. La preuve en est que, le plus souvent, ce sont les circonstances (une exposition...) qui font surgir à l'esprit de Musset les noms des peintres français, tandis que les autres lui viennent spontanément à l'esprit, à propos de toutes les questions qui l'obsèdent.

(64) Donc Musset ne se dissimule pas, et il proclame que son goût n'est pas celui de ses anciens compagnons.

(65) Cette phrase et les citations suivantes sont extraites de la *Revue* du 9 mai 1831.

(66) Il y a là un sentiment que Musset reprendra dans *André del Sarto* : « Seul, parmi tant de peintres illustres, je survivis jeune encore

L'Art qui, sous ce grand homme, avait quitté la terre
 Pour se suspendre au ciel, comme le nourrisson
 Se suspend et s'attache aux lèvres de sa mère,
 L'Art avec lui tomba...

En quoi Musset, tout en gardant l'air de suivre son caprice, ne marche pas à l'aveuglette. Les trois thèmes qu'il chante ici : cantiques à l'amour, à la beauté, à l'art, ce sont bien les sources éternelles de son inspiration. Bien plus, il n'est que de l'écouter parler d'eux, pour apercevoir combien l'esprit du poète a évolué depuis deux ans. Naguère (67), il chantait l'amour, à propos de sa maîtresse; aujourd'hui, c'est le sentiment qui l'intéresse; jadis, quand il exaltait la beauté, il la voyait lascive; aujourd'hui, il l'aime pure, et presque grave; hier, il s'efforçait au pittoresque : c'était sa manière de rendre hommage à l'art; aujourd'hui (68), il pénètre jusqu'au cœur de l'artiste, et c'est son idéal qui l'émeut. Ainsi, à chaque pas, nous découvrons chez lui un idéalisme que l'auteur des *Contes d'Espagne* ne connaissait point. Au lieu de la poésie sensuelle, colorée et tapageuse, optimiste et fantasque d'il y a trois ans, celle qu'il définit dans la *Dédicace*, apparaît méditée (69), préoccupée des choses de l'âme. Certes, elle demeure avant tout lyrique. Cependant, sous les émotions individuelles, elle entend retrouver et comprendre l'homme.

Mais encore, comment Musset exprimera-t-il ces sentiments? Il ne saurait plus être question ici d'imiter docilement quelque devancier (70). L'accusation que, naguère, on lui a jetée, de refaire du Byron, sans le dire, surgit à l'esprit d'Alfred. Et le reproche l'a touché trop au vif, pour qu'il ne tienne pas aussitôt à le réfuter :

Je ne fais pas grand cas, pour moi, de la critique.
 Toute mouche qu'elle est, c'est rare qu'elle pique (71).

au siècle de Michel-Ange, et je vois de jour en jour tout s'écrouler autour de moi. Rome et Venise sont encore florissantes. Notre patrie n'est plus rien. Je lutte en vain contre les ténèbres, le flambeau sacré s'éteint dans ma main. Crois-tu que ce soit peu de chose pour un homme qui a vécu de son art vingt ans, que de le voir tomber? », dit André à Cordiani (II, 1).

(67) Dans les *Contes d'Espagne*.

(68) Rejetant les couleurs empruntées, et les rejetant de propos délibéré, comme l'attestent les déclarations de *Namouna*. (Chant I, 23^e et 24^e sizains.)

(69) Non que Musset compte méditer longuement chaque poème. Mais au lieu de rimer suivant les conseils et les exemples de son entourage, il s'est défini sa propre route, en cherchant à résoudre les problèmes qui se posaient à son esprit.

(70) Et encore bien moins de le démarquer, puisqu'il n'y a pas d'inspiration sans émotion personnelle.

(71) Cette image lui vient volontiers à l'esprit, lorsqu'il s'agit de la critique. Il écrira, dans un des deux poèmes que lui arrache l'insuccès de *Chatterton* :

O critique du jour, chère mouche bovine...

On m'a dit, l'an passé (72), que j'imitais Byron :
 Vous qui me connaissez, vous savez bien que non.
 Je hais comme la mort l'état de plagiaire;
 Mon verre n'est pas grand, mais je bois dans mon verre.
 C'est bien peu, je le sais, que d'être homme de bien,
 Mais toujours est-il vrai que je n'exhume rien.

Riposte assez creuse; le byronisme des *Contes d'Espagne* est indéniable; bien plus, l'influence de l'Anglais se reconnaît encore dans *La Coupe et les Lèvres* (73). M^{me} Arvède Barine n'a-t-elle pas pu écrire que « Franck » était « le plus byronien des héros (74) » de Musset? (75) La biographe s'en étonne un peu (76). Et pourtant la solution du problème, Musset lui-même la fournit. Si on lui dit qu'il a copié son modèle anglais, il se révoltera; mais si l'on observe qu'on retrouve dans son œuvre des accents voisins de ceux de Byron, il le reconnaîtra sans se faire prier. Car il revendique, pour tout artiste, le droit de prendre son bien où il l'aperçoit. Écoutons-le montrer Géricault tout imprégné des leçons de Gros (77) :

Croirait-on que c'est un reproche que nous adressons à Géricault? A Dieu ne plaise. Pourquoi désavouer l'imitation si elle est belle? Bien plus, si elle est originale elle-même? Virgile est fils d'Homère, et le Tasse est fils de Virgile. Il y a une imitation sale, indigne d'un esprit relevé, c'est celle qui se cache et se renie, vrai métier de voleur; mais l'inspiration, quelle que soit sa source, est sacrée. Et d'ailleurs, depuis quand avons-nous perdu ce droit du bon vieux temps? Gloire en soit rendue à ces tristes critiques dont l'impuissance se consume et s'use à décourager les jeunes gens, en se raillant des vieillards : noble et digne mission, qui pourtant est plus à la mode qu'on ne croit.

Cette inspiration originale consiste à savoir regarder et comprendre. Elle exige une pénétration de l'esprit qui cherche par le maître préféré (78). Ainsi conçue, elle apparaît nécessaire; le débutant doit s'y plier; et même le poète épanoui n'a point à en rougir; toute la littérature n'est-elle pas remplie de ces filiations spirituelles? Par deux fois, dans ses articles de 1831, Musset est revenu sur ce sujet : « Le bon Homère

(72) La *Dédicace* a été écrite en 1832, et les articles relatifs aux *Contes d'Espagne* se sont poursuivis jusqu'au milieu de 1830.

(73) C'est-à-dire dans l'ouvrage introduit par la *Dédicace*.

(74) M^{me} Arvède Barine : *Alfred de Musset* (p. 51).

(75) Le rapprochement méritait donc d'être fait, et M^{me} Barine a eu parfaitement raison de le signaler.

(76) « Et cela est curieux, car Musset se défendait avec vivacité, dans la *Dédicace* même de *La Coupe et les Lèvres*, d'avoir cédé à l'influence des Manfred et des Lara. »

(77) Article du *Temps*, le 27 octobre 1830.

(78) Ou même une rencontre de natures et de tempéraments, qui permette au disciple de prendre conscience de soi-même à la voix du maître.

qui peut-être n'existait pas et ne fut lui-même qu'un épitome, engendra Virgile, qui fit le pieux Enée. Virgile engendra le Tasse, qui fit Armide et Clorinde, que Boileau n'aimait pas » ; la tragédie grecque, de son côté, donna « naissance à Racine et à Alfieri, ces deux fleuves au flot pur comme le cristal » (79). Il y a bien un danger, c'est que du Tasse naît la *Henriade*, et puis M. Baour Lormian; de Racine « l'Ecole de Campistron (vulgairement les classiques) ». Mais faut-il en prendre prétexte pour reprocher à Virgile de pénétrer le génie d'Homère, et à Racine d'avoir médité la Phèdre antique? Musset ne le pense pas. Se conformer aux leçons de certains modèles reste à ses yeux un droit pour tout écrivain; à une condition, c'est qu'en s'inspirant d'eux, il épanouisse ses dons personnels et s'exprime librement (80). Telle lui apparaît la véritable originalité; quiconque relira les *Comédies et Proverbes*, après les pièces de Shakespeare, le comprendra mieux encore.

Aussi bien, le lyrisme n'y perd rien. Il suffit, pour le savoir, de relire les vers de la *Dédicace* où Musset explique, à propos du drame qu'il vient de terminer (81), ce qu'est le travail de poésie. Il commence par opposer le sentiment qu'il éprouve devant son manuscrit et les émotions qui l'assailaient lorsqu'il composait. Mais, au cours de cette confrontation, les diverses étapes de son inspiration apparaissent. Voilà, pour la critique, l'intérêt de ces pages. D'abord une idée traverse l'esprit du poète; bientôt elle le hante. C'est le thème du futur poème, vague encore, mais plus attrayant de fuir ainsi devant la réflexion :

Tant qu'on n'a rien écrit, il en est d'une idée (82)
Comme d'une beauté qu'on n'a pas possédée :
On l'adore, on la suit; ses détours sont charmants (83)
Pendant que l'on tisonne en regardant la cendre
On la voit voltiger ainsi qu'un salamandre.

Musset, alors, se pique au jeu; il poursuit la fugitive; elle se précise; et le cœur du poète se met de la partie :

Les rimeurs, vous voyez, sont comme des amants.

(79) *Revue* du 25 avril 1831.

(80) C'est là ce qui sépare cette attitude du « métier de plagiaire ».

(81) *La Coupe et les Lèvres*.

(82) *Dédicace*. (*Poésies*, I, p. 239.)

(83) Nous trouverons ainsi, à chaque étape de l'inspiration, des images amoureuses et des comparaisons féminines. Leur multiplicité prouve assez que le poète ne les choisit pas au hasard; elles traduisent ce que l'enthousiasme poétique a, chez lui, de passionné et de tendre.

Simple image? Non. Il y a véritablement ici deux personnages en présence (84) : le poète, et l'autre; l'autre, c'est-à-dire l'idée, qui, peu à peu devient comme extérieure à la personnalité du poète : elle est déjà la Muse. Il court vers elle; elle lui échappe; et lui, une sorte d'exaltation le saisit, l'exaltation qu'il lui faut pour chanter. C'est le deuxième temps. Alfred se prépare à traiter (85) la Muse, comme il dit. Comment? D'abord, il entretient l'ardeur qui l'éteint, soit qu'il se borne à laisser battre son cœur; soit que, parfois, il lui donne du ton : « L'inspiration poétique, cette étincelle tant recherchée, se trouve la plupart du temps dans une bouteille bien cachetée. Goethe buvait du vin du Rhin; Byron du rhum; Hoffmann du punch; M. de Buffon mettait des gants blancs; Shakespeare menait une vie de Falstaff (86) ». Peut-être a-t-il eu parfois recours à ces excitations factices. Mais rarement. L'heure n'a pas encore sonné de l'inspiration chancelante (87). En revanche, il ne manque jamais d'allumer tous les flambeaux (88); il attend ainsi la Muse dans un décor intime, et mis en fête; on dirait d'un rendez-vous. Elle y vient, en effet; et d'abord, une sorte de conversation étouffée s'établit :

On ne travaille pas, on écoute, on attend.
C'est comme un inconnu qui vous parle à voix basse.
On reste quelquefois une nuit sur la place,
Sans faire un mouvement et sans se retourner.
On est comme un enfant dans ses habits de fête,
Qui craint de se salir et de se profaner.

Dans cette causerie, le poème se précise, c'est le troisième moment. Il ne reste plus qu'à écrire :

Tout à l'heure à ma table
Tout ce que j'écrivais me semblait admirable...
Au moment du travail, chaque nerf, chaque fibre
Tressaille comme un luth que l'on vient d'accorder,
On n'écrit pas un mot que tout l'être ne vibre.

(84) Et nous apercevons ici, une fois de plus, cette faculté de dédoublement que nous avons déjà signalée.

(85) Chaque mot fait pour elle est comme un billet doux;
On lui donne à souper; qui le sait mieux que vous?
Vous pourriez, au besoin, traiter une princesse.

(*Poésies*, I, p. 239.)

(86) Extrait d'un de ses articles du *Temps* (lundi 10 janvier 1831).

(87) Et, ici encore, l'on peut répéter ce que disait le critique des *Débats* (8 avril 1830) : « Malgré lui, sa jeunesse fleurie et sa fraîche imagination le trahissent, et j'ai bien peur que ce maître libertin de vingt ans n'ait pas réussi auprès des gens d'expérience à se faire croire tout à fait mauvais sujet. »

(88) Cf. ce que Paul de Musset écrit (*Biographie*, p. 145) à propos de la *Nuit de Mai* : « Il se fit servir un petit souper dans sa chambre. Volontiers il aurait demandé deux couverts, afin que la Muse y eût sa place marquée. Tous les flambeaux furent mis à contribution; il alluma douze bougies. Les gens de la maison, voyant cette illumination, durent penser qu'il donnait un bal. »

Mais, à peine l'effort achevé, l'exaltation disparaît; une fatigue lui succède qui rappelle les lendemains d'ivresse :

Et puis, — et puis, — enfin, on a mal à la tête.
Quel étrange réveil!

Réaction naturelle! Car l'inspiration, chez lui, entraîne une rupture de l'équilibre nerveux. D'autres (89) travaillent dans la sérénité. Que ce calme leur donne une fécondité plus constante, soit. Mais leur attitude répugne à Musset; il lui faut plus d'émotion soudaine. A-t-il raison?... Peu importe. L'idéal qu'il se fait de l'inspiration doit conférer à son œuvre une vibration plus sincère, et le condamne à ne rimer que par intermittence (90), voilà l'essentiel. Revenons à la *Dédicace*; une fois la fatigue passée, Alfred, en possession de toute sa lucidité, relit son ouvrage, sans enthousiasme, alors :

Quelle singulière et triste impression
Produit un manuscrit...

C'est le moment des ratures. Et Musset de s'écrier :

Il ne s'agit pas là de reprendre une faute,
De retourner un vers comme un commentateur,
Ni de se remâcher comme un bœuf qui rumine.
Il est assez de mains, chercheuses de vermine,
Qui savent épilucher un écrit malheureux.

Donc, négligeant les erreurs de détail, il en arrive à douter de l'œuvre entière. La comparaison qu'il choisit nous dévoile bien son état d'âme :

C'est Jésus, couronné d'une flamme invisible,
Venant du Pharisien partager le repas.
Le Pharisien parfois voit luire une auréole
Sur son hôte divin; puis, quand elle s'envole,
Il dit au Fils de Dieu : Si tu ne l'étais pas?
Je suis le Pharisien, et je dis à mon hôte (91)
Si ton démon céleste était un imposteur?

(89) Ainsi Victor Hugo, capable de s'assigner des heures pour écrire ses plus beaux vers; ainsi George Sand. Musset devait dire un jour de la façon dont elle travaillait : « Dès cet instant, nous travaillâmes ensemble. Tandis que je composais mes poèmes, elle barbouillait des rames de papier. Je lui récitais mes vers à haute voix, et cela ne la gênait nullement pour écrire pendant ce temps-là. Elle pondait ses romans avec une facilité presque égale à la mienne... aucun effort ne coûtait à son esprit...; il ne lui arrivait jamais de rayer une ligne, ni de faire un plan avant de se mettre à l'œuvre. » (*Merle blanc*, *Contes*, II, pp. 86-87.)

(90) Ce sont bien là les deux caractères les plus frappants de la poésie de Musset : sa sincérité, ses cris, séparés parfois par d'assez longs silences.

(91) Cet hôte, c'est l'enthousiasme de l'inspiration, ou plutôt ce qui reste de lui, une fois le manuscrit achevé.

Pour un rien, parfois, Musset jetterait alors dans le feu son manuscrit. Et ce découragement révèle une nature excessive, peu de volonté, une clairvoyance intransigente, une modestie qui mesure ses propres faiblesses. C'est assez dire combien les idées de Musset s'accordent à son tempérament.

Ayant ainsi résumé son point de vue, le poète terminait la *Dédicace* (92), en opposant son idéal poétique et ses errements d'hier :

Aujourd'hui l'art n'est plus, personne n'y veut croire.
Notre littérature a cent mille raisons
Pour parler de noyés, de morts et de guenilles.
Elle-même est un mort que nous galvanisons,
Elle entend son affaire en nous parlant des filles,
En tirant des égouts les Muses de Rénier,
Elle-même en est une, et la plus délabrée.
Nous l'avons tous usée, et moi tout le premier (93).

Cette conclusion avait le mérite d'attirer l'attention sur la distance qui sépare le *Spectacle* des *Contes d'Espagne*. Mais Alfred jugea qu'il n'avait point assez précisé ses projets. Aussi, rouvrant le poème (94), s'efforça-t-il de définir la voie dans laquelle il entendait s'engager. De là les vers où il distingue deux grandes orientations littéraires, commandées toutes deux par cette définition :

Un artiste est un homme, il écrit pour des hommes;
Pour prêtresse du temple, il a la liberté;
Pour trépied, l'univers; pour éléments, la vie;
Pour encens, la douleur, l'amour et l'harmonie;
Pour victime, son cœur; pour dieu, la vérité.

(92) La première version de la *Dédicace*, telle qu'elle existait avant que le poète l'eût retouchée.

(93) Il avait, en d'autres termes, exprimé la même idée dans les *Secrètes pensées de Rafaël* :

France, ô mon beau pays, j'ai de plus d'un outrage
Offensé ton céleste, harmonieux langage...
Me pardonneras-tu? Serai-je digne encor
De faire sous mes doigts vibrer la harpe d'or?

(94) Musset lui-même nous l'apprend. Il a écrit à Mérimée (à la fin de 1832) : « Au moment de terminer avec mes épreuves, j'ai oublié de vous demander une autorisation.

» J'ai eu, il y a quelque temps, avec un parent à moi, une discussion sur la double manière dont on peut envisager les choses de la littérature, c'est-à-dire par leur côté réel ou par leur côté fantastique et philosophique. Vous concevez aisément que votre nom s'est trouvé mêlé à la conversation.

» En sortant de là, j'ai fait une vingtaine de vers sur ces idées, que j'ai ajoutés à la préface que vous connaissez. Comme votre nom s'y retrouve, je vous les envoie, et ne les y laisserai qu'autant que cela vous paraîtra indifférent, attendu que je voudrais moins que personne dire quelque chose qui vous fût désagréable, surtout en public. » Suivent ces vers depuis : « L'artiste est un soldat... »

De si grands mots nous étonnent un peu. Musset en use rarement et ne les emploie pas sans gaucherie (95). L'image aussi contribue à obscurcir la pensée. Pourtant, à bien réfléchir, cette pensée apparaît comme un condensé des confidences qui précèdent. L'artiste doit se sentir libre (96); il doit peindre avec exactitude ce qu'il voit; la vérité demeure son idéal. Mais où la poursuivra-t-il? Dans la vie (97). Un mot bien vague; Musset le sent et il en précise le sens. Ce qui rapproche l'auteur de son public, dit-il, ce sont leurs communs caractères d'humanité (98); donc il s'agit de la vie et de l'âme humaine. Pour que la peinture de cette âme soit ressemblante, il faut que le poète sache observer ce que le spectacle du monde lui en apprend (99); il faut aussi que sa psychologie lui découvre les mobiles secrets; elle n'y peut parvenir qu'en scrutant dans ses replis un cœur d'homme : celui que l'écrivain peut le mieux connaître, c'est-à-dire le sien propre.

C'est ce cœur, la « victime » (ainsi le désigne Musset), qui livrera au poète la clef du mystère (100). Et c'est encore ce cœur qui trouvera, dans son rythme même, l'harmonie nécessaire (101). Indépendance de l'esprit, culte de la vérité, acuité du coup d'œil, connaissance de soi-même, sincérité des sentiments, dédoublement de l'écrivain, telles sont donc les qualités que pareille poésie exige. Mais encore, ces qualités se peuvent employer de deux façons, sur « deux chemins divers ».

L'un (102), comme Calderon et comme Mérimée,
Incruste un plomb brûlant sur la réalité,
Découpe à son flambeau la silhouette humaine.

C'est ce qu'il appelait, dans sa lettre à Mérimée : « envisager les choses de la littérature par leur côté réel » (103) et ce que nous appelons le réalisme :

(95) Cette gaucherie se traduit ici par une certaine grandiloquence.

(96) « Pour prêtresse du temple, il a la liberté. » C'est une idée sur laquelle Musset avait déjà insisté dans sa *Dédicace*.

(97) « Pour éléments : la vie. »

(98) De là le premier vers : « Un artiste est un homme, il écrit pour des hommes. »

(99) De là ces mots : « Pour trépied, l'univers. »

(100) Musset n'en doute pas. N'écrivait-il pas, dans un article du *Temps* (6 juin 1831) : « Avec deux jours de réflexions, Jean Paul avait vécu autant qu'un autre en deux années de voyages et de passions; ainsi celui qui porte en lui l'élément de tout, peut tout deviner. Un amour lui apprend tous les amours; une femme, toutes les femmes; un ennui, tous les chagrins »?

(101) « Pour encens la douleur, l'amour et l'harmonie. »

(102) L'artiste qui suit le premier de ces deux chemins.

(103) Pour cette lettre à Mérimée (1832), cf. Séché, *Correspondance d'Alfred de Musset* (p. 33).

Pas un coup de ciseau sur la sombre effigie,
 Rien qu'un masque d'airain, tel que Dieu l'a fondu.
 Cherchez-vous la morale et la philosophie?
 Rêvez si vous voulez. Voilà ce qu'il a vu (104).

Dans ce premier cas, ce sont les qualités d'observation qui dominent les autres, presque jusqu'à les étouffer (105). Mais Musset ajoute :

L'autre, comme Racine et le divin Shakespeare (106),
 Monte sur le théâtre, une lampe à la main,
 Et de sa plume d'or, ouvre le cœur humain.

Et commentant ces vers pour *Mérimée*, il expliquait que l'écrivain, alors, envisageait « les choses de la littérature par leur côté fantastique et philosophique ». Disons plutôt psychologique. C'est pour vous, ajoute-t-il, en s'adressant au public :

C'est pour vous qu'il y fouille, afin de vous redire
 Ce qu'il aura senti, ce qu'il aura trouvé.
 Surtout, en le trouvant, ce qu'il aura rêvé.
 L'action n'est pour lui qu'un moule à la pensée (107).
 Hamlet tuera Clodius; Joad tuera Mathan;
 Qu'importe le combat, si l'éclair de l'épée
 Peut nous servir dans l'ombre à voir les combattants!

Tandis que le premier se borne à peindre ce qu'il voit, celui-ci tente de comprendre et d'expliquer :

Celui-là voit l'effet et celui-ci la cause.

Surtout le second paraît à travers ce qu'il écrit; il y verse ses pensées, ses sentiments, ses rêves. L'œuvre qu'il compose lui donne l'occasion d'une causerie avec ses lecteurs; lui permet de céder à son désir d'analyse, de laisser s'épanouir sa sensibilité; elle réalise ainsi l'équilibre des qualités que Musset se connaît. N'est-ce pas dire où le portent ses préférences? Au reste, il ne s'en cache point.

S'il m'était permis de choisir une route,
 Je prendrais la dernière...

(104) Cf. *Dédicace*.

(105) Sans doute les émotions de l'auteur y ont bien leur place, dans le choix du sujet, dans le dessin des caractères. Mais il ne paraît pas dans son récit.

(106) Encore ce rapprochement, — si choquant pour des oreilles romantiques, — que Musset avait fait dans les *Secrètes Pensées de Rafaël* :

Racine, rencontrant Shakespeare sur ma table...

(107) Et donc la pensée seule importe. Il s'agit de montrer au public quelque vérité sur l'homme et de l'illustrer par un exemple; il y a là l'annonce des soucis de moraliste qui vont bientôt se révéler dans les drames de notre poète.

Il ajoute avec modestie :

Et m'y noierais sans doute.

Ces réflexions complémentaires, d'ailleurs, apportent encore une autre révélation. Il suffit de rassembler les noms que Musset y évoque : Calderon et Mérimée (108), Racine et Shakespeare; et de méditer ce qu'il dit de ces deux familles d'artistes; la première, après avoir « découpé à son flambeau la silhouette humaine »,

En emporte le moule, et jette sur la scène
Le plâtre de la vie, avec sa nudité;

la seconde :

Monte sur le théâtre, une lampe à la main.

La poésie dont Musset rêve, demeure essentiellement dramatique. Sans doute, le souvenir de la *Nuit Vénitienne* lui interdit de penser à la représentation; mais ses goûts, la voix intérieure de son génie, le ramènent au théâtre (109). C'est que son don d'analyse, cette puissance animatrice qui, dans son propre cœur, crée un drame à plusieurs personnages (110), et qui, même dans son œuvre lyrique, aboutit d'instinct au dialogue (111), ne peuvent s'épanouir pleinement que sous la forme théâtrale. Dès lors, les critiques ont beau le renvoyer 'au volume imprimé, il revient au théâtre. Ainsi la *Dédicace* ne commande pas seulement *La Coupe et les Lèvres* et *A quoi rêvent les jeunes filles*, mais le *Spectacle dans un Fauteuil* tout entier (112). Ces quelques vers ajoutés à la version première présentent encore cet autre intérêt : d'affirmer, une fois de plus, les deux tendances qui dominent l'esprit du poète. D'abord son indépendance. Les noms qu'il cite le prouvent : Calderon et Mérimée (Mérimée, si étranger maintenant au mouvement du Cénacle), Shakespeare et Racine (Racine, si détesté par nos romantiques). Peu lui chaut. Ensuite, on sent là, le bouillonnement intellectuel qui porte Alfred à la recherche des idées générales. Car, écartant

(108) Le Mérimée dont il s'agit ici est celui du *Théâtre de Clara Gazul*, non l'auteur des *Nouvelles*.

(109) Cette indiscutable vérité a été mise en lumière, — et de façon définitive, — par M. G. Michaut, dans la préface de son édition des *Caprices de Marianne* (pp. I à IX).

(110) Ainsi le duel d'Octave et de Cœlio, que Musset mettra à la scène dans quelques mois.

(111) La remarque que nous avons faite pour les *Contes d'Espagne* vaut aussi pour *Namouna* (où Musset ne cesse de converser avec ses lecteurs), pour *Rolla*, pour les *Nuits*.

(112) Exception faite de *Namouna*. Mais ici, c'est le conte qui s'écarte du propos de l'auteur, et c'est la préface qui le résume bien.

les ironies et les confidences du début, il définit maintenant son idéal avec sérieux (113), avec suite; il fait, à visage découvert, de la critique littéraire. Pourquoi le masque du dandy tombe-t-il ainsi? C'est que le poète aborde une discussion qui le passionne; l'enthousiasme lui fait un temps négliger ce qui n'est pas sa pensée; précisément cet enthousiasme intellectuel dont tant de gens le prétendent incapable.

LE SECOND MUSSET.

Quoi d'étonnant? Ces deux années d'analyse ont fait naître en lui une inquiétude philosophique (114). La preuve? Elle s'aperçoit d'abord dans la façon dont il prolonge ses réflexions. Lorsqu'en 1830 il a commencé à s'interroger, que cherchait-il? Simplement à découvrir une formule qui permit à ses aptitudes de mieux s'épanouir. Et, quand on est individualiste comme lui (115), on peut résoudre pareil problème sans s'élever aux théories générales. Or, toutes les questions qui se posent à lui, il les creuse de façon qu'elles finissent toujours par lui apparaître sous leur aspect le plus universel. Prenons un exemple : c'est un dogme, pour les fidèles de Victor Hugo, qu'un poète ne peut se désintéresser des aspirations du siècle (116). Mais la politique répugne à Alfred. Il pourrait se contenter de proclamer sa répugnance et d'en donner des raisons personnelles. Ce n'est pas ainsi qu'il procède : la poésie, dit-il, ne peut que perdre à entrer sur le terrain de l'action, parce que, ne réalisant point, elle paraîtra toujours une forme inférieure de l'activité pratique (117); le poète, ajoute-t-il, s'il cède à ses passions politiques, s'avilit,

(113) D'où l'accent de ces quelques vers, accent rare dans l'œuvre de notre poète.

(114) Le mot paraîtra peut-être exagéré à certains. Je n'en connais pourtant pas d'autre pour résumer l'avidité d'idées générales, le désir de rassembler et de coordonner ses pensées, qui caractérisent alors notre poète. Avec le sérieux que nous signalions tout à l'heure, c'est là un nouveau trait du « second Musset »; l'auteur des *Contes d'Espagne* ne cherchait pas si loin, et nous voyons déjà se lever celui qui s'écriera, dans *l'Espoir en Dieu* :

Malgré moi, l'infini me tourmente.

(115) Quand on se connaît aussi bien soi-même et que l'ambition de fonder une Ecole ne vous effleure pas.

(116) Nous sommes en 1832, et cette vérité s'impose à chacun que la politique domine les soucis du siècle. Il faut donc, ou faire leur part aux problèmes sociaux, ou se séparer de la masse et professer avec Musset :

Il n'entre pas dans mes prétentions
D'être l'homme du siècle et de ses passions.

(117) Cf. la *Revue fantastique*, intitulée : *De la politique en littérature et de la littérature en politique* (1^{er} février 1831).

parce qu'il se borne aux choses d'une époque, et s'expose à des fluctuations sans noblesse (118). Ne saisit-on pas là le besoin de monter aux explications générales? Bien plus, cette humble question : ferai-je ou non de la politique dans mes vers? l'entraîne à distinguer la pensée et l'action. Il y revient, par deux fois. D'abord dans l'article que nous avons cité (119). Ensuite dans son poème des *Vœux Stériles* (120).

De même, Musset a passé les deux années qui précèdent la *Dédicace* à s'analyser, à juger ses voisins (écrivains du Cénacle, dandies et hommes du monde). Et le voici encore qui généralise; il cherche à saisir les traits essentiels du siècle, comme il dit (121); il l'aperçoit et le montre préoccupé de réalisations pratiques, imprégné de matérialisme (122), la presse répandant partout son poison, l'argent régnant en maître, l'idéal méprisé, l'art agonisant dans l'oubli (123). Ce n'est pas tout : ce siècle, Musset le compare à d'autres époques; il se trouve ainsi amené à opposer les différentes organisations sociales, et à dire entre elles ses préférences. Parallèlement, il se demande pourquoi le matérialisme triomphe, et lui qui proclamait :

Il entra sans respect dans la divine enceinte (124),

se prend à déplorer que la religion soit lettre morte pour tant d'âmes (125), dans lesquelles elle favorisait le contrôle des passions viles, le culte de l'idéal. Revenons enfin aux théories littéraires qu'il expose; ses recherches l'amènent à formuler ce jugement sur la poésie :

Un artiste est un homme, il écrit pour des hommes.

(118) Ainsi peut se résumer le passage de la *Dédicace* :

Je ne me suis pas fait écrivain politique...

(119) *Revue fantastique* du 1^{er} février 1831.

(120) Il y écrit (1831) :

Heureux, trois fois heureux, l'homme dont la pensée

Peut s'écrire au tranchant du sabre ou de l'épée!

Ah! qu'il doit mépriser ces rêveurs insensés...

(121) Lorsque le poète parle du « siècle », il ne s'agit pas, à proprement parler, du xix^e siècle, qui reste essentiellement, pour nous, l'ère du romantisme. Nous avons tendance à y voir surtout les années 1815-1830. Musset ne commence vraiment à le juger qu'après 1830. Il y voit donc l'époque de la Monarchie de Juillet (1830-1850).

(122) Une bourgeoisie dépourvue d'aspirations généreuses, une masse populaire ne cherchant qu'à assouvir ses appétits.

(123) Cf. la *Dédicace* : « Aujourd'hui l'art n'est plus, personne n'y veut croire. » Les *Vœux stériles* : « Mais aujourd'hui, pour qui? Dans quel but? Sous quel maître?... » Les *Secrètes Pensées de Raphaël*.

(124) *Portia*, deuxième partie.

(125) Cf. *La Coupe et les Lèvres* (acte IV, dernière scène). (*Poésies*, I, p. 299) :

Ah! tu nous maudiras, pâle postérité...

De même, ses réflexions sur le théâtre aboutissent à définir deux écoles, et l'idéal qu'il se propose, c'est d'étudier le cœur humain, non plus avec le souci de la couleur locale (126), mais dans ses caractères les plus généraux. Il y a plus. Toutes ces réflexions, Musset ne les laisse pas éparées. Si prétentieux que le mot puisse paraître, il en forme un système; sa conception de la littérature et de l'art, ses préférences politiques, l'appel mystique qui s'élève en lui, le mépris du siècle présent, tout cela trahit le même esprit pénétré d'idéalisme. Autant de preuves qu'au scepticisme des *Contes d'Espagne* (127), l'idéalisme a succédé. Voilà la grande conquête de ces deux années que résume le *Spectacle dans un Fauteuil*.

Croît-on que pareille activité d'esprit puisse se déployer sans devenir une habitude? Désormais, dans toute son œuvre, Musset poursuit ses réflexions sur l'homme, soit en précisant son analyse du cœur humain (128), soit en traitant quelque grave problème (129); son idéalisme éclate jusque dans l'âme tourmentée qu'il prête à Don Juan (130); sa correspondance même trahit les préoccupations philosophiques qui l'agitent (131); de même il ne cesse, dès que l'occasion s'en présente, de revenir sur les théories littéraires de la *Dédicace*, et de les mettre au point. Son œuvre du moment en apporte deux exemples. La première fois, dans le poème de *Namouna*, Musset se hâte d'aborder deux problèmes qu'il juge insuffi-

(126) Comme dans les *Contes d'Espagne et d'Italie*.

(127) Ce scepticisme impertinent, et volontiers matérialiste, qui s'épandait dans les *Chansons à l'Andalouse*, dans la *Ballade à la Lune* et dans *Mardoche*.

(128) Et je pense à tout ce théâtre en prose qui constituera la seconde livraison du *Spectacle dans un Fauteuil*.

(129) Ainsi : les ravages de la débauche dans *La Coupe et les Lèvres*.

(130) De là ces vers de *Namouna* :

Tu retrouvais partout la vérité hideuse,
Jamais ce qu'ici-bas cherchaient tes vœux ardents...
Tu mourus plein d'espoir dans ta route infinie,
Et te souciant peu de laisser ici-bas
Des larmes et du sang aux traces de tes pas.
Plus vaste que le ciel et plus grand que la vie,
Tu perdis ta beauté, ta gloire et ton génie
Pour un être impossible et qui n'existait pas.

(131) Cf. une lettre écrite à Guttinguer le 12 novembre 1832 : « Je n'ai jamais tenté de faire un hymne à mon Dieu; je veux pourtant vous le peindre... Notre univers... est lui-même un grain de sable dans le vide sans fin. A des milliards de lieues les uns des autres, flottent dans l'immensité des milliers de combinaisons d'univers. Le nôtre a pour lois l'équilibre, l'attraction et la pesanteur. D'autres ont d'autres lois, d'autres vérités mathématiques. Le bien et le mal, la force et la beauté sont remplacés par d'autres choses... Au centre des nuits éternelles est assis mon Dieu sans révélation, qui verse à l'immortelle matière l'immortelle pensée. »

samment traités par sa préface (132). D'abord, il tient à affirmer combien la recherche de la couleur locale lui paraît dépourvue d'intérêt. La description de son héros lui en fournit l'occasion :

Considérez aussi que je n'ai rien volé
A la Bibliothèque, et bien que cette histoire
Se passe en Orient, je n'en ai point parlé.
Il est vrai que, pour moi, je n'y suis point allé.
Mais c'est si grand, si loin! Avec de la mémoire
On se tire de tout. Allez voir pour y croire.
Si, d'un coup de pinceau, je vous avais bâti
Une ville aux toits bleus, quelque blanche mosquée,
Quelque tirade en vers, d'or et d'argent plaquée,
Quelque description de minarets flanquée,
Avec l'horizon rouge et le ciel assorti,
M'auriez-vous répondu : « Vous en avez menti! » (133)

La seconde idée qu'il précise, dans *Namouna*, c'est la nécessité pour le poète d'être toujours absolument sincère (134). Après avoir affirmé que ses préférences vont à la poésie :

J'aime surtout les vers, cette langue immortelle.
C'est peut-être un blasphème, et je le dis tout bas :
Mais je l'aime à la rage. Elle a cela pour elle
Que les sots d'aucun temps n'en ont pu faire cas;
Qu'elle nous vient de Dieu; qu'elle est limpide et belle,
Que le monde l'entend et ne la parle pas.

il se trouve amené à redire ce qu'est pour lui cette poésie. De là, trois propositions : le poète ne doit livrer à ses lecteurs que ce qui suscite en lui quelque enthousiasme :

Sachez-le, c'est le cœur qui parle et qui soupire
Lorsque la main écrit; c'est le cœur qui se fond,
C'est le cœur qui s'étend, se découvre et respire
Comme un gai pèlerin sur le sommet d'un mont (135).

(132) Je m'arrête surtout à ces deux problèmes. Mais Musset, en passant, traite aussi deux autres questions. Il affirme d'abord que sa psychologie est toute dominée par l'expérience personnelle, et non par des lois « à priori » :

Mais, morbleu! comme lui j'ai mon cœur humain, moi!

Enfin, il reconnaît la supériorité du personnage tiré de la vie sur celui que les rêves seuls dessinent :

Pourquoi Manon Lescaut, dès la première scène...

Nouvelle occasion de se séparer des hommes du Cénacle, en préférant l'abbé Prévost à Rousseau.

(133) Premier chant de *Namouna*, 23^e et 24^e sizains.

(134) Musset y insiste d'autant plus que la *Dédicace* n'abordait pas ce problème, déjà traité dans de nombreuses *Revue fantastiques* et dans le *Poème à Edouard B...*

(135) Ces vers s'adressent aux critiques, aux « bavards », comme dit Musset, qui ajoute :

Et puissiez-vous trouver, quand vous en voudrez rire,
A dépecer nos vers le plaisir qu'il nous font.

Ces élans, il doit les transcrire, comme il ferait en parlant à quelque familier; car la sincérité ne suffit pas; il faut encore de la spontanéité :

Eh! depuis quand un livre est-il donc autre chose
Que le rêve d'un jour qu'on raconte un instant;
Un oiseau qui gazouille et s'envole; une rose
Qu'on respire et qu'on jette et qui meure en tombant,
Un ami qu'on aborde, avec lequel on cause,
Moitié lui répondant, et moitié l'écoutant?

A cette condition seulement, le poète remplit sa mission qui est d'émouvoir le cœur des autres; de tous les autres; et non pas seulement celui des délicats (136). Molière ne tenait-il pas compte du verdict de Laforêt?

Il ne te lisait pas, dit-on, les vers d'Alceste.
Si je les avais faits, je te les aurais lus,
L'esprit et les bons mots auraient été perdus,
Mais les meilleurs accords de l'instrument céleste
Seraient allés au cœur comme ils en sont venus.
J'aurais dit aux bavards du siècle : à vous le reste.

Le reste, entendez : le métier. Car ces « bavards », ce sont les critiques. Ainsi *Namouna* comble des lacunes découvertes dans la *Dédicace*. Que de pareilles préoccupations hantent notre poète lorsqu'il écrit à la hâte, voilà qui en dit long sur l'intérêt que de tels sujets gardaient à ses yeux; mais les formules employées sont, elles aussi, bien révélatrices; elles ont l'accent d'une loi générale. Musset parle là du poète, de la poésie, du livre écrit. N'est-ce pas une preuve de plus que son esprit tend d'instinct à voir l'universel?

Cette tendance réapparaît quelques mois plus tard, dans un article publié sous ce titre : « Un Mot sur l'Art moderne » (137). Il s'agit ici, pour lui, non plus de définir son idéal individuel de poésie, mais d'exposer la situation que les tendances du siècle font alors en France à l'artiste. En somme, un cadre où la poétique que Musset vient d'adopter s'insère naturellement, mais qui la domine; puisque les remarques groupées ici s'appliquent à quiconque sert un

(136) Et nous apercevons ici la thèse que Musset soutiendra dans *Après une Lecture* (1842) :

Vive le mélodrame où Margot a pleuré

Certains, ainsi Flaubert, ne le lui pardonneront pas. Mais l'essentiel à nos yeux c'est que nous puissions voir apparaître, dès 1832 et 1833, presque toutes les idées que Musset gardera sa vie durant. Cela dit assez l'importance de la crise dont le poète sort alors.

(137) Article qui parut dans la *Revue des Deux-Mondes*, le 1^{er} septembre 1833, moins d'un an après la publication du *Spectacle dans un Fauteuil*.

art (138). Ces remarques, les voici : Musset constate d'abord cette tendance de tous les artistes à épanouir librement leur personnalité. Leur effort des dernières années ne tend-il pas à secouer la contrainte des règles et à rompre avec leurs devanciers? Alfred n'en peut douter, lui qui comptait dans les rangs du Cénacle aux heures de la bagarre, lui qui a vu sculpteurs, peintres, poètes, écrivains enflammés d'une même ardeur pour la liberté, et qui, maintenant encore, se sent porté à chercher toujours son indépendance. Chacun pour soi, chacun selon soi, tel est le cri du moment (139). Que devient l'art dans l'aventure? Musset écrivait hier encore :

Aujourd'hui l'art n'est plus, personne n'y veut croire (140).

Dans l'article que nous analysons, il proclame : « L'art, c'est le sentiment et chacun sent à sa manière ». Nulle contradiction entre ces deux formules. Elles affirment l'une et l'autre que l'idéal, supérieur aux individus, et quasi-éternel, s'est effondré (141). Il n'en a pas toujours été ainsi, Musset le sait bien. Une fois encore, il reprend sa comparaison entre la Renaissance italienne et l'âge où il vit : « Quel beau temps... (142) on ne se frappait pas le front quand on voulait écrire; on ne se creusait pas la tête pour inventer quelque chose de nouveau, d'individuel; on ne remuait pas la lie de son cœur pour en faire sortir une écume livide; ces tableaux, ces chapelles, ces églises, ces mélodies suaves et plaintives, c'étaient des prières que tout cela. Il n'y avait pas là de fiel humain, d'entrailles remuées ». L'art qu'un Dante, un Raphaël, un Pergolèse (143) entouraient d'un tel culte, nul d'entre eux ne songeait à en discuter les principes, parce qu'il s'appuyait sur l'ardeur religieuse du temps, parce qu'uni à elle, et lui prêtant l'éclat de la beauté, il puisait en elle un caractère quasi-sacré (144). « Une sainte terreur, un frisson religieux devaient alors s'emparer de l'artiste au moment du

(138) Il a soin, en effet, de prendre la plupart de ses exemples dans l'histoire de la peinture, de la sculpture ou de la musique.

(139) Et Musset l'avait déjà montré dans son article du 27 octobre 1830 : « Dans un siècle comme le nôtre, où chacun vise à l'originalité, où, dans la clameur universelle qui proclame à tout moment ce qu'elle appelle les besoins du temps, chacun s'écrie : c'est moi, c'est moi qui l'ai trouvé. »

(140) *Dédicace*. (Poésies, I, p. 245.)

(141) Le mot « art », en effet, n'a pas le même sens dans les deux textes. Quand Musset l'emploie dans la *Dédicace*, il pense à cet idéal supérieur aux individus et, en quelque sorte immuable, dont nous parlons; dans son article, au contraire, il prend le mot comme l'ensemble des œuvres d'artistes.

(142) Il s'agit de l'époque de la Renaissance.

(143) Ce sont les noms mêmes que Musset invoque.

(144) C'est là une raison capitale, pour Musset, de regretter la foi des anciens âges.

travail. Dante devait trembler, devant son propre enfer, et Raphaël devait sentir ses genoux fléchir lorsqu'il se mettait à l'ouvrage... Les cantiques de Pergolèse coulaient comme les larmes de ces beaux martyrs mélancoliques qui mouraient dans l'arène en regardant le ciel ». Et Musset d'ajouter : « S'il s'agissait d'une opinion privée, personne au monde ne regretterait plus que moi que de pareils leviers aient été brisés dans nos mains. » Mais en 1833! l'art s'est trouvé privé de son support surnaturel; les définitions, les règles, les principes ne sont plus apparus que comme une création humaine (145), donc sujette à revision. Ainsi la liberté a remplacé les règles, comme il était logique. Mais il est logique aussi qu'on ne remplace pas de bornes ni de barrières sur cette route d'indépendance. Qui donc aurait le droit d'édicter de nouveaux principes et de condamner ceux qui les transgressent? Musset s'élève contre ces desseins inavoués qu'il soupçonne chez les hommes du Cénacle (146). « Il ne manque pas de gens aujourd'hui qui vous font la leçon ni plus ni moins que des maîtres d'école », dit-il (147). « Rien n'est plus à craindre pour les jeunes artistes que ces larges décoctions d'herbes maifaisantes qu'une maudite curiosité les pousse toujours à avaler en dépit de leur raison. Qu'arrive-t-il, en effet? Ou qu'ils sont révoltés, ou qu'ils se laissent faire. » S'ils se révoltent? On tente de les faire taire : « De quel droit ne peuvent-ils parler? Et s'ils se laissent faire, que vont-ils devenir, sinon des gouttes d'eau dans l'Océan? » Non, la liberté est un droit pour tout artiste : « Sans doute, la liberté engendre la licence; mais la licence vaut mieux que la servilité, que la domesticité littéraire. Ce mot ne m'appartient pas; c'est un homme redoutable et franc dans ses critiques qui l'a trouvé. Je m'en sers là parce qu'il peint d'un trait ». Et de fait, puisque « les arts sont plus que jamais une république » (148), de quel droit contraindre l'inspiration d'un écrivain? Car c'est à l'écrivain qu'Alfred pense, et singulièrement à lui-même, quand il ajoute : « Dans tous les conseils à la jeunesse, il y a quelque sourde tentation de la faire imiter; on lui parle d'indépendance, on lui ouvre un grand chemin et tout doucement on y trace une petite

(145) L'expression des préférences personnelles des grands artistes d'autrefois.

(146) Musset, dans son article, ne les nomme pas; mais les mots qu'il emploie s'appliquent si bien et à leur attitude et à sa propre attitude en face d'eux, qu'on ne saurait hésiter à les reconnaître.

(147) Il est impossible qu'ici Musset ne pense pas à ces discussions dont il parlait à son frère (lettre du 4 août 1831), et qui le mettait aux prises avec ses anciens compagnons, lorsqu'il sortait de chez Nodier ou de chez Deveria.

(148) Ecrit par Musset, le mot n'implique aucune satisfaction.

ornière, la plus paternelle possible » (149). Mais cette indépendance que Musset revendique ici, comment l'écrivain peut-il en user? Sur ce point, plus il réfléchit et plus il sent que ses contemporains font fausse route. Pourquoi? Il cherche aussitôt à le comprendre; et voici le résultat de ses investigations : « Il y a deux sortes de littérature... L'une, en dehors de la vie, théâtrale, n'appartenant à aucun siècle. » Il veut dire que cette littérature, planant au-dessus des agitations du moment (150), poursuit un idéal d'art immuable (151). C'est celle des époques de hiérarchie nette, du siècle de Périclès, de celui d'Auguste, de celui de Louis XIV. Elle a ses vertus : la beauté des lignes, la noblesse, la majesté; et ses faiblesses, la froideur, notamment. L'autre, au contraire, « tenant au siècle qui la produit, résultant des circonstances », est observation et portrait de l'homme contemporain. Le génie la touche-t-elle? elle « immortalise » son modèle; échoue-t-elle dans son entreprise, elle « meurt » avec lui. C'est la littérature à la Juvénal, à la Shakespeare, à la Byron; écrivains qui « tirent des entrailles de la terre où ils marchent, de la terre boueuse attachée à leurs sandales, une argile vivante et saignante, qu'ils pétrissent dans leurs larges mains. » Celle-là seule convient aux temps d'individualisme et d'indépendance. Or, personne ne s'est franchement orienté vers elle (152). « Nos théâtres portent les costumes du temps passé (153), nos romans en parlent quelquefois la langue; nos tableaux ont suivi la mode, et nos musiciens eux-mêmes pourraient finir par s'y soumettre. Où voit-on un peintre, un poète préoccupé de ce qui se passe, non pas à Venise ou à Cadix, mais à Paris, à droite et à gauche? Que dit-on de nous dans les théâtres, de nous dans les livres?... Nous ne créons que des fantômes ». C'est que les écrivains, arrêtés entre les deux genres, n'osent pas se tourner vers leur époque et la peindre puissamment. D'autre part, ils ont balayé les règles (154). Alors, ils ont tenté de remplacer les principes

(149) Il y a ainsi, même dans cet article général, tout un côté personnel et, si l'on peut dire, lyrique.

(150) C'est là ce qu'il appelle : « en dehors de la vie ».

(151) D'où ce mot « théâtrale », qu'il faut bien se garder de traduire par « dramatique », l'on ne comprendrait plus comment Musset range Shakespeare dans l'autre catégorie.

(152) A l'époque où Musset écrit, c'est-à-dire depuis que la révolution romantique a balayé les vieux préceptes.

(153) Et voilà qui atteste à nouveau combien, aux yeux de Musset, le théâtre historique constitue un genre faux. Aussi bien il ne répond à aucune des deux formules littéraires définies dans l'article; l'une qui cherche la vérité quasi-éternelle et n'a que faire de ressusciter le décor d'une époque; l'autre tournée exclusivement vers le présent et vers le voisin.

(154) Il ne songe pas d'ailleurs à faire de cette constatation un blâme. N'écrit-il pas : « Les règles sont tristes, je l'avoue; et c'est parce

abolis par d'autres : « Voilà la faute. Rien n'est si vite fait que des ruines, rien n'est si difficile que de bâtir. Du jour où le public, ce sultan orgueilleux, a répudié sa favorite, jetez le sérail à la mer; à quoi servait de venir lui montrer des Ethiopiennes difformes, jusqu'à des monstres morts-nés pour exciter encore sa lubricité blasée? » Cherchant un idéal à proposer aux écrivains, on leur a fait une loi de la laideur (155), comme si on ignorait que « les portraits seuls ont le droit d'être laids ». Leurs œuvres alors n'ont ni la vérité qui naît d'une peinture fidèle, ni la beauté indispensable à toute création idéale. Quand Musset parle ainsi des œuvres contemporaines — notons-le — il pense aux drames romantiques; tout le prouve, les mots qu'il emploie et les griefs qu'il formule. Mais l'erreur une fois aperçue, la bonne route s'indique presque d'elle-même : il faut que les artistes du xix^e siècle se tournent vers l'observation et qu'ils scrutent leur propre cœur. Telle est la conclusion capitale de cet article. En dépit de certaines apparences (156), je ne vois rien là qui contredise la *Dédicace*. Alfred n'y affirmait-il pas le droit à l'indépendance? la nécessité de bien analyser son cœur? l'obligation d'observer la vie, et de la peindre en toute vérité? Ainsi cet article où nous retrouvons Musset, tel que nous le connaissons : modeste (157), épris d'indépendance; ces pages qui nous révèlent la marche ordinaire de son esprit, partant toujours des remarques que la réalité lui suggère (158), puis creusant jusqu'à la découverte des causes (159); ces pages complètent, elles aussi, la *Dédicace*.

La doctrine sort alors dans sa netteté. La poésie qu'elle définit apparaît dégagée des préjugés de sectes et des partis pris politiques, étrangère aux préoccupations historiques,

qu'elles sont tristes que la littérature théâtrale est morte aujourd'hui... C'est parce que notre siècle est l'antipode des grands siècles que nous brisons leur pâle idole et que nous la foulons aux pieds. »

(155) Ici encore l'attaque contre les doctrines du Cénacle est flagrante. Ph. Chasles, dans la *Revue de Paris*, étudiant à la fois les *Contes d'Espagne* et les *Poésies de Joseph Delorme*, ne signalait-il pas ce goût, cette recherche de la laideur, comme l'une des caractéristiques de la jeune Ecole?

(156) Je pense surtout à cette apparente opposition : la *Dédicace* affirmant que le poète doit écouter son cœur et qu'il « n'entre pas dans ses prétentions d'être l'homme du siècle », et l'article prônant la nécessité pour l'artiste de s'inspirer du spectacle contemporain. Mais la *Dédicace*, ici, parle du « siècle » et de ses « passions » au point de vue politique, et cela concilie tout.

(157) Sa modestie s'affirme ici jusque dans le titre qu'il choisit : *Un mot sur l'Art moderne*.

(158) Et rebelle aux abstractions pures.

(159) Et parvenant ainsi à des vues d'ensemble.

indifférente aux vétilles du métier (160), voilà son côté négatif; en outre, essentiellement humaine, intime et vraie (161). Son but? émouvoir le cœur des lecteurs. Son domaine? l'être humain avec cette dualité qui heurte ses rêves et la réalité (162). Ses sources? d'une part le siècle, c'est-à-dire l'observation scrupuleuse des contemporains; d'autre part, le cœur du poète, tous deux permettant à l'artiste de peindre, sur la même toile, les traits éphémères, et les caractères profonds de l'homme, son modèle. Les armes de cette poésie? trois seulement : la vérité qu'aucune idée préconçue n'altère, la sincérité qu'aucune prudence d'amour-propre ne corrompt, et une harmonie sans artifice. Enfin, pour que l'œuvre donne au public l'illusion de la vie (163), le poète lui choisira la forme dramatique; il l'écrira dans un mouvement d'enthousiasme; il s'y laissera voir tout entier. Ainsi, libre comme la fantaisie, exacte comme la vérité, lucide comme l'analyse, vivante comme le drame, sincère comme une confession, prenante et insinuante comme la musique, passionnée comme l'enthousiasme, lyrique avant tout, et pénétrée de psychologie, elle sera une confidence chantée sur l'homme par un homme à d'autres hommes.

Cette poétique, qui en nierait l'intérêt? Elle commande toute l'œuvre à venir de Musset; cette œuvre si volontiers dramatique jusque dans les récits, si constamment lyrique jusque sur la scène; cette œuvre où, en nous découvrant son propre cœur, il anime Fantasio, Perdican, Octave et Coelio, Lorenzaccio, Fortunio, Valentin, et où, en croquant les silhouettes de ses voisines, il brosse la série des portraits féminins qui va de Ninette à Hermia, en passant par Cécile, par Barberine, par Marianne, Jacqueline et M^{me} de Léry. En outre, cette poétique, qui annonce l'avenir, marque la rupture du poète avec le Cénacle, et donc une étape décisive de son évolution. Les hommes de l'Ecole, dès l'apparition du *Spectacle*, ont senti que l'auteur s'éloignait d'eux, et que la séparation était sans remède. On le lui fit voir; et lorsque, après avoir donné chez Tattet une première lecture de *La Coupe et les*

(160) Cf. la *Dédicace* :

Il ne s'agit pas là de reprendre une faute...
Ni de se remâcher comme un bœuf qui rumine.

ou *Namouna* :

J'aurais dit aux bavards du siècle : à vous le reste.

(161) Tandis que les *Contes d'Espagne* s'efforçaient d'abord au pittoresque.

(162) Cf. *Namouna* :

Ah! c'est un grand malheur quand on a le cœur tendre,
Que ce lien de fer que la nature a mis
Entre l'âme et le corps, ces frères ennemis!...

(163) Ce qui reste son idéal.

Lèvres (164), il rassembla chez lui (165) les Vigny, les Mérimée, les Emile Deschamps (166), pour leur communiquer son drame, sa comédie, et peut-être la *Dédicace*, l'auditoire ne cacha pas sa déconvenue : « On écoute jusqu'au bout dans un silence morne », écrit Paul de Musset. « Était-ce admiration, saisissement, surprise ou mécontentement? Je ne sais. Toujours est-il que la séance fut glaciale. Le libraire en était consterné. M. Mérimée seul s'approcha de l'auteur et lui dit tout bas : Vous avez fait d'énormes progrès. La petite comédie (167) surtout me plaît extrêmement. » Si l'attitude de Vigny se fait à ce point réservée, je laisse à penser quelle amertume dut remplir les fidèles du Cénacle. Ils accusèrent Alfred de passer à l'ennemi. « Horace de V... m'a appris une chose que je ne savais pas; c'est que depuis mes derniers vers, ils disent tous que je suis converti; converti à quoi? S'imaginent-ils que je me suis confessé à l'abbé Delisle, ou que j'ai été frappé de la grâce en lisant Laharpe? » (168) Quoi d'étonnant? De très bonne foi, au Cénacle, on rangeait les écrivains en deux camps : classiques ou romantiques; pas de milieu. Donc, signer la *Dédicace*, c'était conclure un pacte d'alliance avec l'adversaire. Mais Musset de protester : « On s'attend sans doute (169) que, au lieu de dire prends ton épée et tue-le, je dirai désormais : arme ton bras d'un glaive homicide et tranche le fil de ses jours. Bagatelle pour bagatelle, j'aimerais encore mieux recommencer les *Marrons du Feu* et *Mardoche* » (170). Des romantiques ou de lui, qui voyait juste? Seule l'œuvre du poète (171) permettra d'en décider.

(164) Nous tenons le renseignement de Paul de Musset (*Biographie*, p. 111) : « L'auteur en fit une lecture chez son ami Alfred Tattet. »

(165) Le 24 décembre 1832, exactement.

(166) Musset écrivait à ce dernier, le 17 décembre 1832 : « Monsieur, si les mauvais vers ne vous font pas peur et que la veille de Noël ne vous trouve pas engagé dans quelque réveillon, vous seriez bien bon et bien aimable de venir écouter des poèmes qui ont besoin plus que personne qu'on ne les abandonne pas. Je vous demande deux choses bien faciles à vous : complaisance et indulgence. Je vous ai promis. Ne me faites pas défaut. »

(167) Il s'agit de *A quoi rêvent les jeunes filles*.

(168) Lettre de Musset à son frère Paul (4 août 1831).

(169) Ibid.

(170) Il faut remarquer qu'il choisit ici les poèmes les plus débridés de son premier ouvrage.

(171) C'est-à-dire le *Spectacle dans un Fauteuil*, les deux livraisons qui portent ce titre : le volume de 1832, les drames en prose de 1834.

CHAPITRE VIII

La Formule originale du « Spectacle dans un Fauteuil »

LE « SPECTACLE » ET LA « REVUE DES DEUX-MONDES ».

Cette œuvre (1), Musset l'a écrite en une année, entre ces journées de juillet 1832 où il entreprend son drame tyrolien, et les jours de décembre 1833 où il part avec Sand pour l'aventure de Venise. Elle s'arrête alors d'une façon brusque. Ainsi, née de la crise intellectuelle que nous connaissons, elle va se perdre dans la crise sentimentale que nul n'ignore plus. Entre ces deux périodes de trouble, elle chante l'équilibre enfin conquis. De là ses caractères essentiels. Et d'abord, quelle fécondité ! *La Coupe et les Lèvres*, *A quoi rêvent les jeunes filles*, *Namouna*, *Rolla*, *Une Matinée de Don Juan* (2), le *Roman par lettres* (3), *Andréa del Sarto*, les *Caprices de Marianne*, *Fantasio* (4), *Un Mot sur l'Art moderne* (5), le début de *On ne badine pas avec l'amour*, voilà l'œuvre d'un an et demi. Certains pourtant n'hésitent pas à peindre le poète, dès ce moment-là, sous les traits d'un viveur tarissant son génie dans le vice (6). Quelle meilleure réfutation que cette liste de chefs-d'œuvre ? Car la fécondité ne signifierait rien ; mais le talent qui s'épanouit ici ne tâtonne plus. Plus d'essais inachevés, plus d'ébauches abandonnées ! Mettons à part le *Roman par lettres* (7), il achève, il livre

(1) Je pense ici aux deux livraisons du *Spectacle*, celle qui, éditée par Renduel, contenait : *La Coupe et les Lèvres*, *A quoi rêvent les jeunes filles* (1832) ; celle qui, imprimée par la *Revue des Deux-Mondes* (1834), réunissait les comédies et drames en prose.

(2) Paru, l'un dans la *Revue des Deux-Mondes*, en août ; l'autre dans la *France littéraire*, en décembre 1833.

(3) Cf. Maurice Allem : *Œuvres Complémentaires d'Alfred de Musset*. La date précise de ce manuscrit n'est pas connue.

(4) Tous trois publiés dans la *Revue* (1^{er} avril, 15 mai 1833, 1^{er} janvier 1834).

(5) *Revue des Deux-Mondes* (1^{er} septembre 1833).

(6) Ainsi George Sand, dans *Elle et Lui*.

(7) Dont pourtant certains passages plaisaient à Musset. Il les reprit plus tard. Ainsi, le héros, dans sa sixième lettre, écrit : « ... O mon Dieu, c'est un autel sublime que le bonheur ; puisse la joie de mon cœur monter à toi comme un doux encens ! Henri ! les poètes se sont trompés : Ce n'est pas l'esprit du mal qui est l'ange déchu ; c'est celui de l'amour qui, après le grand œuvre, ne voulut pas quitter la terre et, tandis que

au public tous ses ouvrages du moment. C'est donc qu'il en est satisfait. Quoi d'étonnant? Il sait ce qu'il veut. Aussi, son œuvre reconquiert-elle cette unité de dessin et de ton qui lui manquait depuis les *Contes d'Espagne*. Sans doute, il arrive encore que Musset s'aventure dans le roman, ou revienne au pur lyrisme, mais il n'y a rien là qui puisse rappeler l'éparpillement d'antan. Ce sont les « divertissements » d'un esprit ami de la liberté et de la fantaisie (8). Rien de plus. Que pèsent les quelques pages du *Roman par lettres*, et même les vers de *Namouna* ou les feuillets de *Rolla*, auprès des comédies et des drames que le poète a composés alors? L'heure du théâtre a sonné, et cette préférence donne son unité à l'œuvre du moment. Unité de conception et de manière, à la fois. Le fait vaut d'être relevé, car la vogue n'est pour rien dans la formule ainsi choisie; les circonstances, pas davantage. La préférence manifestée par Alfred pour le théâtre traduit, au contraire, une vocation qui s'affirme en dépit du public, en dépit de la critique. Et la preuve, c'est la résignation du poète à ne point faire jouer les pièces qu'il compose. Il ne demande pour elles que le privilège de trouver un petit nombre de lecteurs qui sachent les goûter. Encore faut-il qu'il se sente sûr de le pouvoir toucher; encore faut-il la complicité d'un éditeur. Cet éditeur, ce fut la *Revue des Deux-Mondes*, disons mieux : ce fut Buloz.

Buloz après Véron (9) et, l'un comme l'autre, soutenant Musset, au moment où tant de délicats s'entendaient à l'étouffer, il y a là de quoi méditer. Non que l'événement ait rien d'extraordinaire : à partir de 1830, quelque écrivain du XIX^e siècle qu'on étudie, on ne peut manquer de rencontrer sur sa route François Buloz. Mais, pour quiconque connaît l'homme, son nom, rapproché de celui d'Alfred, évoque à l'esprit un monde de contrastes. Les contemporains nous le peignent volontiers comme une manière d'ours, grondant toujours et rudoyant les pauvres artistes. Certes la légende entre pour beaucoup dans ce portrait (10). Et pourtant, voici

ses frères remontaient au ciel, laissa tomber ses ailes d'or aux pieds de la beauté qu'il avait créée. » Phrase reprise dans *André del Sarto* (acte I, scène 1). De même, dans la huitième lettre, nous trouvons le début de l'entretien de Cécile et de Valentin. (*Il ne faut jurer de rien*, III, 4.)

(8) Et non plus des reconnaissances poussées dans toutes les directions à la recherche du « son » encore ignoré.

(9) C'est-à-dire deux bourgeois; voilà l'étrange, quand les lettrés faisaient grise mine aux essais dramatiques, et même aux poésies de Musset.

(10) Une légende dont les ouvrages de M^{me} Pailleron ont fait justice; ils sont remplis de documents, — sans prix pour la critique, — et montrent tous trois (la *Vie littéraire sous Louis-Philippe*, la *Revue des Deux-Mondes* et la *Comédie Française*, les *Ecrivains du Second Empire*), sous leur vrai jour, la personnalité et l'œuvre de François Buloz.

comme il apparut à notre poète quand débutèrent leurs relations¹¹ : jeune encore (11), mais d'une de ces jeunesses puissantes, façonnées par un long effort, avec un visage vigoureusement dessiné, l'encolure solide, la démarche balancée des races montagnardes (12), des mains qui avaient peiné (13), une mise de travailleur, l'élocution directe de l'homme qui a mesuré la valeur du temps, et cette aptitude à voir le côté affaires de tous les problèmes. Non qu'il fût rapace, ni même intéressé; mais il incarnait le type des jeunes gens qui ont combattu pour s'élever, et qui, lorsqu'ils y ont réussi, sortent de ce premier combat taillés pour les luttes à venir. Avec cela d'indéniables qualités : sous le parler bourru, une bonté instinctive; en dépit des obligations professionnelles, une constance d'affection qui pouvait faire de lui un ami précieux (14); une intelligence très lucide, sur laquelle on eût dit que soufflait le vent des montagnes, tant elle apparaissait balayée de préjugés; un goût littéraire qui (15) ne manquait ni de finesse, ni de courage; beaucoup de franchise, malgré quelques habiletés où certains prétendaient reconnaître l'esprit matois du paysan; le sens de l'organisation, le don d'administrer, l'art de juger les hommes et de les utiliser, sans leur nuire ni les exploiter. Tout cela donnait l'impression d'une force, parfois impérieuse, clairvoyante, méthodique, mais dépourvue de nuances et d'élégance. Imaginons en face de cet homme, et dans son bureau, le dandysme de Musset, sa jeunesse dédaigneuse des problèmes d'intérêt, son culte de la beauté; l'Artiste devant le Directeur, le Parisien à côté du Paysan, l'Amoureux et le Rêveur, tout près du Travailleur capable, au besoin, d'imprimer lui-même sa revue. Ne peut-on s'étonner qu'ils se soient plu? Cependant des lettres de l'un et de l'autre, des gestes de l'un et de l'autre (16) l'attestent : leur collaboration s'est poursuivie jusqu'à la mort du poète; elle commença au moment du *Spectacle dans un Fauteuil*, au début de 1833 (17). Buloz n'était maître de la *Revue des Deux-Mondes* que depuis quelques mois; et elle était encore

(11) Né en 1804, il n'avait que six ans de plus que Musset.

(12) Il était né en Savoie, à Vulbens.

(13) N'avait-il pas commencé par être prote?

(14) Et il fut cet ami pour nombre de ses collaborateurs : Loeve-Weimars, Planche, Sand et Musset.

(15) Sans s'appuyer sur une culture classique très solide.

(16) Buloz consentait parfois d'assez larges avances au poète (cf. les lettres réunies par M. Krantz dans sa brochure : *Musset à Bade*). Et Musset, de son côté, écrivait à Buloz (le 22 septembre 1834, à propos de la seconde livraison du *Spectacle*, qui se vendait mal) : « Ce que vous me dites de mes deux volumes ne m'étonne nullement. Nous nous arrangerons pour que vous n'y perdiez pas, c'est là l'important »

(17) Le compte rendu de *Gustave III* parut dans la *Revue* en mars 1833.

menacée par de redoutables concurrents (18), mais la ténacité de son chef permettait des espérances, et tout autant les noms de ses principaux collaborateurs : Cousin et Jouffroy, Aug. Thierry et Mignet, Planche et Sainte-Beuve, Sandeau et Janin, Lamartine, sans compter les jeunes : Fontaney, Lœve-Veimars, George Sand. A Musset comme aux autres, Buloz fit le meilleur accueil; et bientôt, cette cordialité se changea, comme pour Sand, en une vraie prédilection. Ainsi attiré vers Alfred il ne lui ménagea pas sa confiance; depuis 1833 jusqu'en 1852, il n'est presque pas d'œuvre importante de Musset, qui, avant d'être glissée dans un volume, n'ait paru dans la *Revue des Deux-Mondes* (19) ou dans la *Revue de Paris*, quand une fois Buloz l'eut prise en main, elle aussi (20). Bien plus, ces volumes même, il arrivait que Buloz se chargeât de leur impression. Ainsi fit-il pour la deuxième livraison du *Spectacle dans un Fauteuil*. La chose semble aujourd'hui naturelle, et nous supposerions volontiers (21) que l'affaire était bonne. Mais, à l'époque, il y avait, dans cette confiance, autant de courage que de clairvoyance; et l'entreprise n'allait pas sans entraîner des déboires. Elle présentait par contre, pour Musset, d'inappréciables avantages : elle lui donnait la sécurité matérielle. Il était sûr de trouver là, sur-le-champ, lorsqu'il envoyait quelque poème à peine terminé, quelque pièce inédite, l'argent dont il avait besoin; surtout la sympathie de Buloz procurait à Musset le moyen d'atteindre le public en dépit des conspirations les mieux ourdies. Donc, elle lui assurait l'indépendance intellectuelle. Cette tribune libre qu'il avait trouvée naguère au *Temps*, la *Revue des Deux-Mondes* la lui maintenait : dans quelque voie que l'entraînât son caprice, poème de verve légère ou chant passionné, drame de mélancolie ou comédie alerte, pièce d'allure satirique ou article de critique, les colonnes de la *Revue* s'ouvraient aussi largement. Qui contesterait la valeur d'un tel appui, au moment où Musset le reçoit? Les déclarations de la *Dédicace* lui aliènent les dernières sympathies du Cénacle, et les vers de *Namouna* ne peuvent lui mériter, chez les pseudo-classiques, des compli-

(18) Le *Globe*, le *Mercur*e du XIX^e siècle, la *Revue Encyclopédique*, la *Revue de Paris*, que Véron venait de fonder.

(19) A part *Lorenzaccio* et *Carmosine*.

(20) Et en eut fait une succursale de la *Revue des Deux-Mondes*. Le *Rhin allemand* y parut (le 9 juin 1841).

(21) Maintenant que ce théâtre domine, sur la scène, l'œuvre dramatique du XIX^e siècle. (Cf. Soubiès : *La Comédie Française depuis l'époque romantique*. On y voit que seul *Hernani* — 393 représentations en cinquante ans — peut lutter avec les pièces les plus jouées de Musset : un *Caprice*, 347; la *Porte ouverte*, 360, et *Il ne faut jurer de rien*, 378.)

cités dont il ne voudrait pas (22). Quel éditeur, averti, se hasarderait à publier des œuvres exposées à tant d'attaques? Il y a quelques mois, Renduel hésitait déjà à se charger du *Spectacle*. La *Revue des Deux-Mondes* a donc permis à Musset de parler sans précaution oratoire et sans masque, et de composer, hors des conventions scéniques, le théâtre vers lequel l'appelait un penchant plus fort que les échecs : un théâtre de confidences et de rêveries.

L'ORIGINALITÉ DU « SPECTACLE » ET LES INFLUENCES SUBIES.

Ce théâtre de jeunesse laisse l'impression d'une réussite presque invraisemblable, d'une harmonie où viennent se fondre les éléments les plus disparates : la simplicité du dessin et les complexités de l'analyse, la réalité des détails et la poésie de l'atmosphère, la vraisemblance humaine et le lyrisme, une expérience d'homme et les passions de l'adolescence, un art étrange de styliser les caractères jusqu'à les déformer et de faire naître pourtant la vérité de leur simple rapprochement. Il y a là la preuve la plus irrécusable d'originalité. Que durent donc penser les premiers lecteurs de ces pièces? Lorsqu'elles parurent, les spectacles favoris du grand public, c'était encore les aventures de Robert Macaire (23); ses auteurs de prédilection, c'était un Pixérécourt, qui triomphait déjà en 1801, et qui, en 1834, fera vibrer les spectateurs avec *Latude ou 35 ans de captivité*. Quant aux délicats, toutes leurs sympathies vont aux drames historiques : tandis que les fervents du Cénacle applaudissent le *Roi s'amuse*, *Lucrèce Borgia*, *Marie Tudor* (24), ceux qui gardent le goût plus classique se passionnent, avec Casimir Delavigne, pour *Louis XI*, pour la détresse des *Enfants d'Edouard* (25). La plupart des dramaturges s'adaptaient aux modes du moment. Des modes que certains d'entre eux avaient contribué à créer, je le sais; mais dont ils se trouvaient prisonniers. Jamais notre littérature dramatique ne dut se plier à des conventions plus tyranniques que dans ces années où la liberté régnait, disait-on. Ne fallait-il pas mêler le tragique et le grotesque? semer l'intrigue de péripéties sanglantes, rechercher avant tout des vraisemblances d'extérieur? Musset, lui, se soucie bien de cet attirail obligatoire! Sans doute il lui arrive de

(22) Cf. la lettre à son frère (4 août 1831) : « Bagatelle pour bagatelle, j'aimerais encore mieux recommencer les *Marrons du Feu* et *Mardoche*. »

(23) *L'Auberge des Adrets*, où Frédéric Lemaître obtint un succès si constant, faisait alors les délices de la foule.

(24) Donnés par Victor Hugo, en 1832 et en 1833.

(25) Ces deux pièces furent représentées, l'une en 1832, l'autre en 1833.

jeter des fantoches sur la route de la passion (26), de revêtir ses héros des habits de la Renaissance italienne (27); mais, l'essentiel de son effort porte ailleurs. L'intrigue qu'il imagine lui est une occasion d'apercevoir une âme d'homme (28), celle du voisin ou la sienne, peu importe. Scribe lui demandant un jour : « Quel est votre secret pour si bien faire? » « — Et le vôtre? » rétorqua le poète. « — Mon secret, c'est de vouloir amuser le public », déclara Scribe. « — Eh bien, mon secret à moi, c'est de vouloir m'amuser ». Musset a-t-il vraiment prononcé ces paroles? Houssaye l'affirme (29). Et il n'y a rien là d'in vraisemblable. Car Alfred, lorsqu'il écrivait quelques comédies, était le premier à se prendre à leur fantaisie. Il lui est arrivé d'avoir prévu telle orientation pour une scène, puis d'être entraîné par une réplique loin de son dessein primitif (30). Cet imprévu qui lui donnait l'impression d'assister à un spectacle, ajoutait un attrait, pour lui, au métier d'auteur dramatique. A ses yeux, écrire du théâtre, c'est créer de la vie, une vie si réelle, que parfois elle impose sa volonté au créateur même; et créer de la vie suivant ses observations, sa fantaisie, selon son cœur.

Le point de départ varie. Tantôt l'intrigue est fournie par un souvenir littéraire (31), tantôt, Musset la trouve en lui-même; aventure à laquelle il a été mêlé (32), conflit que son imagination suscite pour y exprimer plus librement des sentiments qui le hantent (33). Mais, dans les deux cas, la pièce se gonfle d'impressions personnelles, de confidences, de rêves (34). Lorsque Musset a puisé l'intrigue dans ses souve-

(26) Dans presque toutes ses pièces du moment, mis à part *André del Sarto* (malgré la silhouette de Gremio) et *La Coupe et les Lèvres*.

(27) Ainsi dans *André del Sarto*.

(28) La *Dédicace* le disait :

Hamlet tuera Clodius, Joad tuera Mathan;
Qu'importe le combat, si l'éclair de l'épée
Peut nous servir dans l'ombre à voir les combattants?

(29) Cf. *Souvenirs sur A. de Musset*. (*Figaro* du 2 novembre 1882.)

(30) Je pense au propos que le biographe rapporte (p. 119). Il s'agit des *Caprices de Marianne* et de la « scène de la bouteille ». Après avoir écrit la tirade de Marianne, « l'auteur resta... étourdi de la force du raisonnement : il serait incroyable, dit-il, que je fusse battu moi-même par cette petite prude ».

(31) Ainsi *André del Sarto*; ou, plus tard, *Lorenzaccio*, *Barberine*, *On ne saurait penser à tout*, *Carmosine*.

(32) *A quoi rêvent les jeunes filles*. Le biographe écrit (p. 111) : « Deux sœurs, pleines d'esprit et de grâce, qu'il avait connues au Mans et qu'il appelait ses premières danseuses, lui servirent de modèles pour les deux charmantes figures de Ninette et de Ninon. » Ce sont celles dont il parlait dans la lettre à Paul Foucher (19 octobre 1827).

(33) Ainsi dans *La Coupe et les Lèvres*, dans les *Caprices de Marianne*, dans *Fantasio*.

(34) Dans *A quoi rêvent les jeunes filles*, s'il part d'un souvenir précis et vieux de cinq ans, il y ajoute l'expérience acquise depuis lors. Il s'agit ici d'amour durable et de mariage, et certes, en 1827, Musset n'y

nirs, rien ne paraît plus naturel. Mais le fait se produit aussi quand il réfléchit sur quelque lecture; alors, il se substitue peu à peu à tel héros de l'histoire. Ainsi fit-il dans *Andrea del Sarto*. Il avait « puisé le sujet de ce drame dans les notices abrégées qui accompagnent les gravures du musée Filhol » (35). Ces notices lui montraient, en Andréa Vannucchi, un amoureux, assez épris de sa femme pour lui sacrifier sa gloire, plus encore, son honneur (36); elles lui disaient comment, poursuivi par le remords, le grand artiste avait trainé une vie misérable; enfin, elles relataient sa mort soudaine. Et notre poète, de bâtir son drame. Bientôt tout se transforme : les deux sentiments qui dominèrent la vie du modèle, le culte de son art, l'amour de sa femme, se nuancent des aspirations et des écœurements d'Alfred; l'enthousiasme artistique devient un regret des âges, où peintres, sculpteurs, écrivains, régnaient sur l'Italie (37). L'amour apparaît comme une divinité avec laquelle il n'est pas de partage possible; c'est cet amour qui entretient la foi dans l'avenir, dans la beauté, le talent même. Deux sentiments que nous avons rencontrés depuis deux ans à travers toute l'œuvre de Musset. Ce sont eux qui dominent l'intrigue; auprès d'eux, la venue des ambassadeurs de France, le remords même font figure d'événements secondaires; bien plus, la mort d'André découle de sa déception (38); il meurt de son amour trahi, après des alternatives de désespoir, de violence, de grandeur d'âme, où se traduisent les angoisses d'une âme à la fois généreuse et faible, l'âme d'Alfred. Et que dire de la passion qui déferle à travers la pièce, jaillie d'une source intarissable? Cette source sort du cœur du poète, et tout le théâtre du moment en sort avec elle.

Certes, après les articles de M. Jean Giraud (39), après la thèse de M. Lafoscade (40), nul n'ignore plus les parentés

pensait nullement. Silvio, où Alfred se peint lui-même à vingt-deux ans, tel qu'il s'imagine avoir été à dix-sept, est beaucoup plus idéaliste que ne l'était le modèle; autant de retouches qui prouvent que, même en face de ses propres souvenirs, il glisse des préoccupations et des sentiments d'aujourd'hui dans la pièce qu'hier lui inspire.

(35) Cf. *Biographie* (p. 118).

(36) Puisque, pour lui faire l'existence plus aimable, il dilapida la fortune que François I^{er} lui avait confiée.

(37) Lorsqu'André, dans son explication avec Cordiani (acte II, scène 1) résume l'histoire de sa vie, il s'écrie : « Seul, parmi tant de peintres illustres, je survivrai encore au siècle de Raphaël... Crois-tu que ce soit peu de chose pour un homme qui a vécu de son art vingt ans, que de le voir tomber? »

(38) Et, en effet, au lieu de succomber à la peste, il se suicide pour échapper à son désespoir (acte III, scène 2).

(39) *Sur quelques sources de la Coupe et les Lèvres* (*Revue Universitaire*, 1912) et *Alfred de Musset et trois Romantiques allemands* (*Revue d'histoire littéraire de la France*, 1911).

(40) *Le Théâtre d'Alfred de Musset* (Paris, 1901).

qui relie ce théâtre à ceux de certains devanciers. On sait que dans *La Coupe et les Lèvres* flottent des souvenirs d'Ossian, de Byron, de Schiller et de Goethe (41); que dans *A quoi rêvent les jeunes filles*, l'influence de Shakespeare et le culte de Jean-Paul transparaissent (42); on a dit ce que *Andrea del Sarto* doit à Shakespeare encore (43) au mélodrame, au drame romantique (44), aux ouvrages sur l'art italien, et aux libertins du XVIII^e siècle (45); dans les *Caprices de Marianne*, on nous a signalé la fantaisie shakespearienne (46), la désinvolture chère aux contemporains de Voltaire (47), des images dans le goût de Jean-Paul (48), tout cela relevé ou atténué, comme l'on voudra, par une délicatesse qui sent son Marivaux (49); à propos de *Fantasio*, enfin, les mêmes noms reviennent sous la plume des critiques, ceux de Shakespeare, de Jean-Paul et de Marivaux. Que dis-je? A mesure que nous avançons dans ce théâtre, et que se détendent les affinités qui l'unissaient à Byron et à

(41) La plupart des sources que nous citons ici ont été signalées par M. Lafoscade ou par M. Giraud. Pour ce qui a trait à *La Coupe et les Lèvres*, le Tyrol qui y est décrit rappelle l'Ecosse du vieux barde, avec ses vents du Nord, ses lacs, son pâle soleil, ses bruyères et ses populations montagnardes vivant de liberté, de chasse et de guerre, dans le culte des ancêtres et des morts. Avec cela, le héros principal, Franck, solitaire, ambitieux, plein d'orgueil et de violence, dégoûté de ses rêves à mesure qu'ils se réalisent, sceptique et pessimiste, ressemble, certes, à ceux de Byron. Ses idées, dit M. Lafoscade, « sont celles d'un jeune homme de vingt ans qui aurait lu la tragédie métaphysique et fantastique de Byron, et qui s'en serait assimilé quelques points ». L'influence de Schiller se trahit au quatrième acte. Enfin, l'on peut songer à Goethe, lorsque à la fin de la pièce, comme Marguerite, Déidamia, si pure, reçoit chez elle Franck, déjà blasé et flétri.

(42) Celle de Shakespeare, dans le décor demi-féerique; celle de Jean-Paul à une citation de « l'Hesperus ». (Cf. acte II, scène 1.)

(43) Quand on ne penserait qu'à la construction même du drame et à sa fantaisie, cela apparaîtrait déjà.

(44) Le drame se passe dans un pays cher au Cénacle (Florence); il met aux prises des personnages qui ont vécu et dont l'histoire retient le nom (André del Sarto, notamment); il se sème d'incidents violents.

(45) M. Lafoscade signale la déclaration d'Andréa : « Je ne crois pas à l'autre vie » (acte II, scène 1). Mais l'argument ne me semble pas convaincant. Car, avant de placer dans la bouche de son personnage cette profession d'athéisme, Musset prend soin de lui faire dire : « J'ai un grand malheur, moi. »

(46) Le décor, la liste et les noms des personnages suffisent à évoquer l'atmosphère shakespearienne.

(47) Songez à la philosophie d'Octave et à ses déclarations répétées de matérialisme.

(48) M. Lafoscade en cite, comme exemple, la boutade d'Octave : « A te dire vrai, il y a une grande différence entre mon auguste famille et une botte d'asperges. » (I, 1.) Jean-Paul se plaisait, en effet, à ces rapprochements surprenants.

(49) C'est surtout dans les pièces postérieures de Musset qu'apparaît la parenté avec Marivaux. Mais on peut signaler déjà la subtilité raffinée parfois des propos de *Fantasio*.

Schiller (50), les lecteurs perspicaces voient grandir d'autres influences : derrière Marivaux, ils devinent les auteurs de *Proverbes* (51); derrière les livres sur l'art italien, ils aperçoivent les chroniqueurs (52); au détour des *Caprices de Marianne* et de *Fantasio*, ils peuvent entendre les conteurs d'Italie, Boccace, le Bandello (53). Enfin, certaines répliques, certains personnages ne rappellent-ils pas la manière de Beaumarchais? (54) Tous ces noms ont été cités. Encore ne parlé-je ici que des influences générales. Il faudrait ajouter une colonne à cette liste si l'on voulait relever les rencontres de détails; pour ne prendre qu'un exemple, c'est George Sand qui a imaginé une des apostrophes les plus célèbres de *On ne badine pas* (55). Sans doute, les lecteurs se demanderont-ils comment on peut soutenir qu'un écrivain convaincu de si nombreux emprunts écoutait avant tout les conseils de son cœur. Il est même à craindre qu'ils ne s'étonnent quand on célébrera son originalité (56). Mais il y a, pour un poète, tant de façons de puiser son inspiration, et, dans la docilité, tant de degrés! Et personne ne songe sérieusement que Musset, dans son théâtre, ait imité quelqu'un (57). Disons mieux : plus il acquiert la maîtrise de son génie, plus les ressemblances que l'on relève entre ses pièces et d'autres œuvres se font lâches. *La Coupe et les Lèvres* évoque un monde considérable de souvenirs. Le décor doit à Ossian

(50) Et qui paraissaient assez nettement dans *La Coupe et les Lèvres*.

(51) Le titre de *La Coupe et les Lèvres* est tiré d'un proverbe. Surtout la prédominance donnée à la femme, dans toutes ces pièces, les quiproquos qui s'y rencontrent ne peuvent pas ne pas faire songer à ces « proverbes » si à la mode à la fin du XVIII^e siècle.

(52) Dont l'influence nette se fera surtout sentir au moment de *Lorenzaccio*.

(53) Musset empruntera à l'un le thème de *Carmosine*; à l'autre, celui de *Barberine*.

(54) Musset ne cachait pas son admiration pour Beaumarchais. Il lui avait emprunté jadis l'épigraphe des *Chansons et Fragments à mettre en musique*, et Bridoison n'est-il pas, sur la scène française, le seul caractère qui annonce les grotesques du théâtre de Musset?

(55) Je pense à la tirade de Perdican (*On ne badine pas*, acte II, scène 5) : « Mais on aime, et quand on est sur le bord de sa tombe, on se retourne pour regarder en arrière... » George Sand avait écrit de Venise, le 12 mai 1834 : Que ton cœur « joue toujours son noble rôle afin qu'un jour tu puisses regarder en arrière et dire comme moi : J'ai souffert souvent, je me suis trompé quelquefois, mais j'ai aimé; c'est moi qui ai vécu et non pas un être factice créé par mon orgueil et mon ennui. »

(56) Il suffit pour le savoir de feuilleter l'*Intermédiaire des Chercheurs et des Curieux*; on y trouve quelques-uns de ces rapprochements, et tout de suite le mot surgit : « Musset plagiaire. »

(57) A part M. Chaudesaigues (les *Ecrivains modernes de la France*, 1841), pour qui *La Coupe et les Lèvres* est un mauvais démarquage de *Faust*; A quoi rêvent, une pâle copie de Shakespeare; les *Caprices* et *Fantasio*, des répliques des *Deux Gentilshommes de Vérone* et de *Comme il vous plaira*.

quelques-unes de ses couleurs, le héros nourrit une passion sombre qui l'apparente à ceux de Byron; l'ombre de Shakespeare rôde autour de l'intrigue (58) et certaines scènes, notamment les deux scènes capitales du quatrième acte (59) font songer, l'une aux *Brigands* de Schiller (60), l'autre, à *Marion Delorme* (61). Ajoutez que, pour mieux peindre ce Tyrol, Alfred a feuilleté quelques ouvrages de géographie. Paul de Musset le reconnaît : le poète s'est plongé dans le vieux *Dictionnaire de la Martinière* (62); M. Giraud cite encore un vaudeville, où déjà évoluait sur la scène un chœur de chasseurs tyroliens (63), un ouvrage du comte de Bray (64), un article sur le Tyrol (65); enfin, une chanson allemande traduite par Michelet, dans son *Introduction à l'Histoire*

(58) Ainsi, dans la première scène, notre poète, ayant écrit :

...Qui vient jeter sur notre toit,
A cette heure de nuit, ces clameurs monstrueuses
Et nous sonner ainsi des trompettes hideuses
Des malédictions?...

justifie cette expression par une citation de Shakespeare (*Macbeth*, acte II) qu'il glisse en note : « That such a hideous trumpet calls to parley. »

(59) Celle où Franck, déguisé en moine, tente la Belcolor, et celle où, toujours masqué, il met au point les éloges décernés par ses amis à son propre cadavre.

(60) Le rapprochement a été établi par M. Giraud (*Quelques Sources de La Coupe et les Lèvres*). François Moor, dans les *Brigands*, voulant détourner de son frère Charles l'amour d'Amélie, lui dépeint Charles atteint d'un mal terrible : « Encore, dit-il, si, pour se dérober à l'œil de l'innocence, il avait un voile, ce vice horrible! mais il se montre... » (Cf. traduction Bonneville, tome XII, p. 36.) Notons que les circonstances sont différentes : ici c'est Franck lui-même qui parle sous un masque; il ne cherche pas à détourner la Belcolor de quelque autre.

(61) Ici encore, cf. J. Giraud. Au troisième acte de *Marion Delorme*, Saverny se déguise, lui aussi, et se fait passer pour mort. Dans les deux pièces, la scène se développe suivant la même courbe; un ami fervent, et non prévenu, manifeste une vraie douleur (c'est le marquis de Nangis chez Hugo et Gunther chez Musset); puis on prononce l'éloge du défunt; cet éloge est interrompu brusquement (par Franck lui-même dans *La Coupe*; par Brichanteau, mais sur l'ordre de Saverny, dans *Marion Delorme*); un portrait sombre succède à l'éloge; Saverny y est dépeint : mauvais camarade, mauvais sujet, colère, ingrat, menteur et joueur; Franck s'y montre mauvais voisin, mauvais sujet, ambitieux et, dans les deux cas, la critique commence de la même façon :

Vous vous trompez, monsieur, j'étais du même grade
Que Saverny. C'était un mauvais camarade,

dit Brichanteau. Et Franck lui-même, de protester :

Vous vous trompez, monsieur, vous l'avez mal connu.

Evidemment, ici, le rapprochement s'imposait, et Musset ne pouvait ignorer *Marion Delorme*.

(62) *Biographie* (p. 111).

(63) Ce vaudeville, la *Tyrolienne*, vit la rampe le 7 juillet 1829.

(64) Intitulé : *Voyage pittoresque dans le Tyrol*. Les populations du pays étaient ainsi décrites : « Hommes errants... dans de vastes solitudes. »

(65) *Les Tyroliens*, article paru dans la deuxième livraison de 1832 de la *Revue de Paris*.

universelle (66). Tant de souvenirs dans les cinq actes, assez brefs, de *La Coupe et les Lèvres*, qu'en faut-il conclure? En premier lieu, le biographe avait raison de nous montrer son frère comme un esprit aimant à lire dictionnaires, romans et pièces de théâtre, recueils de pensées (67), contes, ouvrages d'histoire et de géographie (68), classiques et semi-classiques du XVIII^e siècle, romantiques de France et de l'étranger. Surtout, il y faut insister, ces souvenirs ne sont qu'une partie secondaire de la pièce : ce n'est ni par son décor, ni par l'intrigue que *La Coupe et les Lèvres* nous intéresse; c'est par le problème que pose son personnage principal, cette lutte de l'homme contre les tares que lui imprime une vie imprudente (69). Le titre même le prouve assez. Entre *La Coupe et les Lèvres*, qu'y a-t-il? place pour un malheur, dit le dicton; ce malheur, c'est le passé de Franck qui vient se dresser contre son rêve (70). Et ici on ne cite aucune source. Encore avons-nous affaire à une pièce écrite juste après (71) l'échec de la *Nuit Vénitienne*, et les tâtonnements de la *Quittance du Diable*. Mais laissons faire l'expérience. Dès *Andréa del Sarto*, Musset se fie bien plus à sa fantaisie, il renonce aux investigations menées, dans les ouvrages de géographie ou d'histoire, à la poursuite de détails ou de coutumes. Le sujet pourtant s'y prêtait (72). Mais le poète se contente des notices du Musée Filhol, de ce qu'il connaît (73), de ce qu'il sent. Et désormais il restera fidèle à cette ligne de conduite. Ses pièces feront presque toujours

(66) Cette vieille chanson allemande disait : « Ils sont sur la bonne voie; je les entends sonner du cor; ils vont tuer le noble cerf... Debout, seigneurs et dames, comtes et barons, chevaliers, pages... Debout... frais et bien dispos comme le noble cerf... Voyez-le courir... Il court, il hésite; il court au delà des chemins et des pâturages; Dieu conserve ma belle amie!... Le noble cerf franchit la bruyère; Dieu protège ma belle amie à la robe blanche. » Elle fut traduite en 1831. Le rapprochement s'impose évidemment avec le Chœur des Montagnards. (*La Coupe*, acte II, scène 2.)

(67) Notamment celles de Jean-Paul, sur lesquelles il fit paraître deux articles dans le *Temps*, en 1831.

(68) Ainsi le *Dictionnaire de la Martinière*.

(69) C'est là la leçon du drame : *On ne badine pas avec la débauche*. Dès lors, deux remarques s'imposent : il y a là d'abord un souci de moraliser et un accord entre la morale du poète et celle de la société qui entraînent le drame à l'antipode des œuvres de Byron. Ensuite les réflexions que fait le héros sont l'écho de celles que faisait Musset aux heures de sagesse. Donc, il faut ici retenir le retentissement lyrique de ces cinq actes.

(70) De là le geste symbolique de Belcolor (le passé débauché) venant tuer jusque dans les bras du héros, à l'heure où il peut se croire sauvé, cette Déidamia qui représente ici l'amour pur.

(71) Entre elle et la *Nuit*, Musset n'a composé que des fragments dramatiques.

(72) Qui permettait d'évoquer l'Italie de la Renaissance.

(73) Je veux parler des toiles d'André del Sarto, que Musset avait pu voir au cours de ses visites dans les salles du Louvre.

songer au théâtre de Shakespeare ou à celui de Marivaux. Mais d'une manière particulière. Quand on y décèle quelque influence subie, elle se traduit, soit par des réminiscences très précises (un détail qu'il glisse dans le texte, comme il y piquerait une note) (74), soit par une façon d'agencer les scènes, par une certaine sonorité du dialogue, par une qualité de l'atmosphère (75). Le lecteur évoque bien le nom de Shakespeare, de Marivaux; mais quelle réplique déclenche ce souvenir? C'est tout et ce n'est rien. Si telle pièce fait songer aux *Deux Gentilshommes de Vérone*, ou à *Comme il vous plaira* (76), ce n'est pas qu'Alfred, pour l'écrire, ait relu ni les uns ni l'autre. Non, il s'abandonne à ses réflexions, à ses sympathies; et ce sont elles qui, sans qu'il s'y efforce, l'apparentent à Shakespeare et à Marivaux. Tout jeune, il a médité le théâtre de l'Anglais. Ses contemporains aussi. Mais aidé par la souplesse de son intelligence, servi par sa sensibilité, il a senti le génie de l'Anglais, comme nul autre romantique (77); d'autant plus facilement qu'il a pris contact avec ses pièces au moment où il recevait la révélation de ce qu'est le théâtre. Ainsi l'esprit d'Alfred s'est habitué à cette manière fantaisiste de composer (fantaisiste en apparence, mais si logique dans le fond); son imagination s'est familiarisée avec l'atmosphère (78), où le grand inconnu plonge ses personnages. En faut-il quelque preuve? Lorsque Musset, dès son premier ouvrage, insère un petit drame entre ses contes (79), ce drame ne rappelle en rien la manière de Byron (80). Tout y parle du grand Will, même certains

(74) Il lui arrive parfois de citer son auteur. Ainsi, dans *A quoi rêvent les jeunes filles* (acte II, scène 1) :

Rappelez-vous ces mots, qui sont dans l'Hespérus :
Respectez votre femme, amassez de la terre...

(75) C'est, en effet, par leur structure très libre, par l'agencement et le contraste des tableaux successifs, par l'atmosphère embuée de poésie et demi-féerique que les pièces de Musset s'apparentent au théâtre de Shakespeare, comme c'est par le dialogue, par l'analyse précise et élégante, par le mélange de mélancolie et d'ironie qu'elles font songer à Marivaux.

(76) C'est M. Lafoscade qui a parlé des *Deux Gentilshommes de Vérone* à propos des *Caprices de Marianne*; et, de son côté, M. Chaudesaigues avait apparenté *Fantasio* à *Comme il vous plaira*.

(77) Mis à part, peut-être, Alfred de Vigny. Quant aux autres romantiques, non seulement ils entendaient ne pas l'imiter, pensant comme Deschamps (préface des *Etudes*) que le drame français ne devait pas se faire trop docile au modèle shakespearien; mais ils ne songèrent pas à lui emprunter sa technique, et pas davantage l'atmosphère de son théâtre.

(78) Cette atmosphère qu'il a retrouvée dans *A quoi rêvent...*, dans *Fantasio*, dans *Barberine*, mélange de poésie floue et de précision dans le détail, une sorte de brouillard estompant le décor.

(79) Il s'agit des *Marrons du Feu*.

(80) Dont l'influence, pourtant, régnait sur le recueil entier.

défauts : cette débauche de termes crus et sans lien (81), qu'on dirait traduits. Voilà pourquoi il est vain, à propos de telle comédie de notre poète, d'évoquer telle pièce de Shakespeare : ces ressemblances particulières ne sont qu'une rencontre du hasard (82). Mais l'essentiel, c'est cette parenté de manière que nous apercevons dans la liberté de la composition générale, dans la véhémence des contrastes, enfin dans le décor d'imagination. Et je dis à dessein : parenté, car Musset ne s'approprie les procédés que parce qu'ils satisfont certains goûts profonds de sa nature. La fantaisie a toujours été son guide préféré, même dans le récit, et ce qu'il appelle composer, c'est suivre les caprices de son humeur (83); enfin, cette manière de mêler le réel et le fantastique, la poésie presque féerique et l'observation, nous en trouvons des exemples jusque dans ses poèmes; ainsi la *Muse des Nuits* qui nous apparaît si réellement vivante et si idéalement abstraite. Donc le génie de Musset était chez lui dans l'atmosphère shakespearienne. Au vrai, ce qu'Alfred doit à Shakespeare, il se l'est tellement assimilé, que cela fait partie de sa propre substance. Et pour Marivaux, c'est la même aventure, avec quelques différences. Personne n'ignore combien le XVIII^e siècle français (84) a agi sur l'esprit de Musset; il a beau s'insurger contre Voltaire et ses amis, mille liens le rattachent à ces hommes qu'il condamne : son appétit de vérité et de clarté; la lucidité de son jugement; son don d'observation et d'ironie; le sens du ridicule; le goût du trait brillant; le respect du bon goût, et du goût. Peut-on s'étonner, après cela, que son œuvre le rappelle? Oui, dira-

(81) Ainsi dans le monologue de la Camargo (scène 4), ou dans la conversation de Rafaël et de l'abbé (scène 3).

(82) Les thèmes ayant entre eux quelques rapports. Prenons un exemple : On a souvent rapproché *Lorenzaccio* d'*Hamlet*. Des deux côtés, nous voyons un jeune prince révolté par les vices d'un de ses parents qui règne sur le pays, décidé à le tuer, inquiet avec cela, et entraîné par ces inquiétudes à des accès de demi-folie. Oui, mais en regardant les choses de plus près, on s'aperçoit que le meurtre, les scrupules, la nervosité exaspérée de Lorenzo sont des faits historiques, relatés par les chroniques et fournis par elles à Musset; que les inquiétudes du jeune Florentin n'ont rien de commun avec celles d'*Hamlet*; d'un côté, nous avons affaire à une âme toute de délicatesse, déchirée de sentiments contradictoires, et tous respectables : vengeance due aux morts, respect filial, horreur de l'assassinat, pourtant nécessaire... Chez Lorenzo, l'angoisse est à la fois plus intellectuelle et plus égoïste; l'idéal politique y joue son rôle; la colère aussi, le regret de la vertu perdue, une sorte de revanche à prendre sur le vice contracté et triomphant. Nous sommes sur un plan tout différent. Qu'on puisse signaler quelques ressemblances entre les deux pièces, je ne le nie pas. Mais à quoi tiennent-elles? A la similitude des circonstances, d'abord; à celle des manières en second lieu. Rien qui vienne en particulier d'*Hamlet*.

(83) De là cette absence de plan rigoureux que la critique regrettait dès les *Contes d'Espagne*.

(84) Ce XVIII^e siècle que Musset bientôt va maudire avec fracas. (*Rolla*, août 1833.)

t-on, mais pourquoi nous rappelle-t-elle surtout le théâtre de Marivaux? La chose est naturelle. Il faut d'abord noter qu'Alfred a lu Marivaux, comme il lisait ses contemporains, mais pas davantage : lui qui a multiplié, dans son œuvre (85), les allusions à Shakespeare, Molière, Racine, La Fontaine, Byron, Alfieri, Boccace, Régner, Beaumarchais, à d'autres encore, s'il avait ressenti pour l'auteur du *Jeu de l'Amour et du Hasard*, une sympathie particulière, il nous l'aurait dit. Rien de pareil. Mais alors pourquoi, de tous les écrivains du XVIII^e siècle, est-ce à Marivaux qu'il fait penser le plus souvent? Il y a là une rencontre plus qu'une influence; tous deux se plaisent aux subtilités de l'analyse; tous deux aiment mêler l'imagination à la réalité, et nuancer de mélancolie l'ironie (86); surtout, l'un comme l'autre, ils ne trouvent rien qui soit plus intéressant que l'homme, rien de plus attrayant que de démonter le mécanisme humain, rien de plus admirable que de lui redonner le mouvement et la vie; voilà l'essentiel. Voltaire et la plupart de ses contemporains avaient bien, en eux, les mêmes tendances, mais ils les dépensaient à la recherche des problèmes sociaux ou philosophiques; l'écart entre les sujets de leurs réflexions et les thèmes de Musset est tel que les ressemblances nous frappent moins. Tandis que Marivaux, lui, ne vit que d'analyse psychologique; c'est pourquoi la parenté entre lui et notre poète apparaît évidente. Mais ce qui les rapproche, au fond, c'est l'intrépide et clairvoyante intelligence du XVIII^e siècle (87). D'ailleurs, qu'il s'agisse de Shakespeare ou de Marivaux, Musset ne les rejoint qu'en écoutant son cœur. La preuve? Donnons à n'importe quel écrivain la fantaisie, l'art et la manière du grand Will, la finesse, la divination qui font le charme du *Jeu de l'Amour et du Hasard*, ajoutons-y l'exaltation de Byron, la pensée heurtée de Jean-Paul, prenons à Schiller certains de ses procédés, et des touches vigoureuses (tous ces noms ont été prononcés à propos du théâtre de Musset) et demandons à cet écrivain de tirer de toutes ces sources une œuvre qui garde son unité, il n'y pourra parvenir. A moins que tous ces éléments ne soient depuis longtemps fondus en lui; voilà le cas. Mais cet éclectisme même est une rareté au moment où paraît le *Spectacle dans un Fauteuil*. Aussi M. Giraud a-t-il pu dire, très justement : « C'est une originalité profonde que de fondre à la flamme de son imagination tant d'éléments divers et de rester pourtant soi-

(85) *Contes d'Espagne*, articles et poèmes de la crise ensuite.

(86) Avec un dosage différent. La mélancolie passionnée a, chez lui, beaucoup plus de place, et l'ironie elle-même a des résonances plus graves.

(87) Il y a là une différence capitale avec le culte personnel que Musset vouait à Shakespeare.

même » ; dans ce théâtre, la « personnalité de Musset transparaît et s'affirme » (88). Aussi M. Lafoscade a-t-il raison de clore ses investigations à travers la littérature européenne sur cette affirmation : Musset n'est « ni romantique, ni classique, ni exclusivement français, ni simple imitateur des étrangers : il est avant tout lui-même » (89). Rien, en effet, ne révèle mieux l'originalité d'Alfred que cette puissance qui roule, comme autant d'affluents, les sources les plus lointaines, qui s'en enrichit sans rien perdre de son mouvement ni de sa couleur et qui, entre deux rives ennemies, se grossit indifféremment de toutes les eaux, puisant à droite chez Marivaux et chez Racine, à gauche chez Jean-Paul, chez Schiller, chez Goethe, et surtout chez Shakespeare.

L'ORIGINALITÉ DE LA FACTURE.

Aussi bien, les contemporains distinguèrent-ils tout de suite cette originalité. Non qu'ils en aient fait hommage à Musset. Au contraire, ces pièces les choquaient presque unanimement. Les uns, habitués au mélodrame, les trouvaient vides de matière (90) ; d'autres, hantés par les théories de Stendhal, leur reprochaient de ne pas pousser assez loin la recherche de la vérité (91) ; enfin, les fervents du drame romantique méprisaient ces rêveries, qui manquaient de couleur. Tous s'accordaient à trouver que ce n'était point du théâtre ; je veux dire ceux qui consentaient à exprimer leur opinion. Car la plupart des critiques laissèrent passer dans le silence aussi bien les *Caprices de Marianne* et *Fantasio* qu'*Andrea del Sarto* (92). Au reste, ne nous étonnons point que cette indépendance ait tellement indisposé les hommes de 1830. Mille innovations que nous ne remarquons même plus en lisant les *Caprices de Marianne*, ou *A quoi rêvent les jeunes filles*, les blessaient comme des sacrilèges ; cette origi-

(88) *Quelques sources de La Coupe et les Lèvres.*

(89) Conclusion de la thèse : *Le théâtre d'Alfred de Musset.*

(90) Alors que nous aurions tendance, aujourd'hui, à juger certaines d'entre elles trop chargées d'incidents. Ainsi *André del Sarto*, avec ses deux tentatives d'assassinat, son duel, son enlèvement, son suicide.

(91) Exception faite pour Mérimée, qui, dit-on, apprécia tout de suite *A quoi rêvent les jeunes filles*. (Cf. *Biographie*, p. 113.)

(92) C'est, en effet, avec le *Spectacle* que commença autour de Musset la conspiration du silence. Il y avait eu une presse des *Contes d'Espagne*, plus récemment une presse de la *Nuit Vénitienne*. Celle du *Spectacle*, en 1833, se réduisit à quelques comptes rendus (dont un seulement, — celui de Sainte-Beuve, — rendait justice à l'ouvrage). La seconde livraison ne fut pour ainsi dire pas signalée aux lecteurs. Fait d'autant plus remarquable que Buloz, l'éditeur, se trouvait alors en relation avec nombre de critiques (Sainte-Beuve, Janin, Planche).

nalité que nous aimons, eux la ressentient comme un défi. Ils l'aperçurent donc presque immédiatement.

Et d'ailleurs le style de ces drames et de ces comédies aurait suffi à mettre en défiance les hommes du Cénacle, dès la première livraison du *Spectacle*. Ils y trouvaient pourtant du théâtre en vers (93). Mais comment cette poésie les eût-elle séduits? Hugo leur avait donné, à diverses reprises (94), un modèle de ce que devait être le vers dramatique : habile à peindre et à faire voir, riche d'images, gonflé de pittoresque, souple autant que la prose, pour laisser aux spectateurs une impression de vérité, donc peuplé de rejets, d'enjambements. Mais la cadence alors risque de s'évanouir, et c'est ce qu'Hugo ne veut point. Pour parer à ce danger, on aura recours à la rime riche (95). Ces trois qualités : pittoresque, souplesse, richesse des rimes, Musset, dans le *Spectacle*, les dédaigne. Sans doute son vers se permet parfois des audaces; il arrive qu'il se prolonge sur le vers suivant (96), que la césure s'y déplace de façon imprévue (97). Mais sa poétique tend, avant tout, à la musique, et à la musique la plus régulière. Ainsi dans *A quoi rêvent*, cette scène où les deux sœurs disent leurs émois en une sorte de chant alterné (98) :

NINON

Toi dont la voix est douce, et douce la parole,
Chanteur mystérieux, reviendras-tu me voir?
Ou, comme en soupirant l'hirondelle s'envole,
Mon bonheur fuira-t-il, n'ayant duré qu'un soir?

NINETTE

Audacieux fantôme à la forme voilée,
Les ombrages ce soir seront-ils sans danger?
Te reverrai-je encore dans cette sombre allée,
Ou disparaîtras-tu comme un chamois léger?

(93) Ce théâtre en vers dont Hugo avait proclamé la supériorité dans la préface de *Cromwell*.

(94) *Cromwell*, *Hernani*, *Marion Delorme*, le *Roi s'amuse*.

(95) Qui, ramenant le même son avec une plénitude et une insistance frappantes, restitue son éclat et son rythme à la poésie.

(96) Ainsi Franck, à la fin de son monologue du 4^e acte, s'écrit :
As-tu donc si longtemps vécu sur ma poitrine,
Pauvre herbe!

(97) Dans ce même monologue, Franck plaint l'homme éloigné de la religion par les sophistes :

Il marche, et le terrain commence à surplomber.
Enfin, mais n'est-il pas une heure dans la vie...

(98) C'est la scène 3 du 2^e acte.

NINON

L'eau, la terre et les vents, tout s'emplit d'harmonies.
 Un jeune rossignol chante au fond de mon cœur.
 J'entends sous les roseaux murmurer des génies...
 Ai-je de nouveaux sens inconnus à ma sœur?

NINETTE

Pourquoi ne puis-je voir sans plaisir et sans peine
 Les baisers du zéphyr trembler sur la fontaine?
 Et l'ombre des tilleuls passer sur mes bras nus?
 Ma sœur est une enfant, et je ne le suis plus.

La scène entière, par vers séparés, par quatrains, puis deux vers à deux vers, balance ainsi, sur un rythme identique, deux pensées qui progressent du même pas. Peut-on rêver poésie plus musicale? Ni enjambement, ni césure irrégulière, ni souci de la rime riche. Mais une recherche des sonorités, une volonté d'évoquer des images par les sons, l'art de l'harmonie légère. Il n'y a rien là qui ne soit presque impalpable (99), et l'on pense à la fois à l'harmonie classique et au conseil de Verlaine :

De la musique avant toute chose,
 De la musique encore et toujours.

En effet, Musset, ici et désormais, recherche surtout la musique du vers. Il a découvert, en écoutant les grands musiciens de l'heure, les affinités qui unissent les deux arts : musique et poésie. Il les a proclamées dans le *Saule* (100). *La Coupe et les Lèvres*, *A quoi rêvent les jeunes filles*, marquent un nouveau pas sur la même voie. Et du coup, cette poésie musicale n'a plus besoin de la rime riche. La chose n'est point pour déplaire à Alfred (101). Mais l'essentiel, c'est qu'il se sépare en cela très nettement des romantiques, et de façon décisive. Partout, dans ses poésies de l'avenir, chantera un rythme harmonieux, auquel le poète sacrifie les autres considérations. Au reste, ce culte de la musique lui tient tant à cœur, qu'il se rapproche, à l'heure où il rompt avec ses anciens amis, de ceux dont le vers est d'abord harmonie. Ainsi Lamartine. Les relations des deux poètes n'avaient jamais été intimes (102), même au temps où Alfred

(99) Les sentiments, tout en nuances, les images et les comparaisons, toutes légères, les sonorités assourdies, les mots eux-mêmes.

(100) Fille de la douleur! Harmonie! Harmonie!...

(101) Qui, même lorsqu'il s'y essayait en conscience (en 1828 et 1829), éprouvait quelque peine à rimer avec richesse.

(102) Lamartine, dans ses *Entretiens* (1857), parlera de Musset comme d'un inconnu. Même les lettres échangées lui seront alors sorties de la mémoire.

fréquentait à l'Arsenal. Depuis sa rupture avec le Cénacle, il s'était fermé les portes des salons où il avait chance d'apercevoir l'amant d'Elvire. Il semblerait donc qu'ils dussent s'ignorer plus que jamais. Au contraire, l'élan d'admiration qui, toujours, poussa Musset vers son aîné (103), l'anime plus ardemment qu'autrefois. La seule lettre que nous connaissions, de lui à Lamartine, remonte à quelques mois avant le *Spectacle* :

Je regrette que le hasard m'ait fait me présenter chez vous l'autre soir le jour où vous recevez. La lettre bien précieuse que vous m'avez écrite et la bonté que vous m'avez témoignée m'enhardissent à vous aller voir ces jours-ci et à tâcher de vous trouver dans un moment plus favorable. .

C'est à la fois à votre génie et à votre cœur que je demanderai un instant d'hospitalité.

Alfred de MUSSET (104).

Pourquoi notre poète s'exprime-t-il ainsi à l'heure même où il se sépare du Cénacle? C'est qu'alors il sent, mieux que jamais, la ressemblance de son idéal avec la poésie harmonieuse du *Lac*. Mais ces qualités, qu'il admire chez Lamartine, sont celles auxquelles les amis d'Hugo se montraient le moins sensibles. C'est assez dire que le vers du *Spectacle* n'était pas fait pour attirer à Musset l'indulgence des hommes du Cénacle.

La seconde livraison (105) encore bien moins. Elle ne contenait que du théâtre en prose. Et, sans doute, depuis quelques mois, les romantiques étaient devenus sur ce point moins intransigeants. Hugo ne vient-il pas d'offrir au public *Lucrèce Borgia* et *Marie Tudor*? Mais il continue à préférer le drame en vers; il y reviendra avec la *Esmeralda*, avec *Ruy Blas*. D'autre part, sa prose tend d'abord à la vérité et à la couleur locale. Celle de Musset se révèle bien différente : elle apparaît toute de finesse, à mi-côte entre la langue de tous les jours et la poésie; elle décrit d'un trait; diverse d'accent (tantôt ironique, tantôt passionnée, tantôt rêveuse), éclatante d'images un instant, puis soudain amie des demi-teintes, et habile à rendre les nuances du sentiment, elle a des coquetteries qui fleurent le XVIII^e siècle; et la voici soudain qui se coupe d'exclamations, qui se tord dans les

(103) Paul de Musset a dit, dans une lettre à Lamartine, le 9 juillet 1857, que son frère « aimait passionnément le génie et le talent dans les autres... et vous-même... monsieur, il a toujours professé pour vous une grande admiration, une sympathie vive et sincère, et lorsqu'il vous avait serré la main au palais de l'Institut, il revenait à la maison le cœur content ».

(104) Lettre communiquée grâce à l'obligeance de M^{me} Lardin de Musset et écrite le 10 mars 1831.

(105) Celle que Buloz imprima et qui parut en 1834.

affaires de la passion (106). Tout cela sans jamais perdre sa distinction. Enfin, elle se recommande par deux qualités; d'abord elle a le génie de la conversation. Une conversation, semée de couplets sans doute; mais les personnages de Musset n'en sont pas moins les seuls qui parlent sur notre scène du XIX^e siècle, ou peu s'en faut. En deuxième lieu, cette prose est parfumée de poésie. Elle trouve, pour tous les sentiments, des images de plein lyrisme; elle ne recule jamais devant un symbolisme délicat. Faut-il rappeler la discussion d'Octave et de Marianne, sous la tonnelle? (107) Ils sont là dans une attitude qui nous les livre; lui, assis à sa table, le verre à demi-vidé; une atmosphère de gaieté flotte autour de lui, jusqu'aux pieds de Marianne, et sans l'envelopper toutefois. Car elle se tient au bord de la tonnelle, un peu raide, son livre d'oraisons à la main. Leur causerie se poursuit, semée de gestes que le verre de l'un et le missel de l'autre rendent plus suggestifs.

MARIANNE. — Dites-moi, cousin, est-ce du vin à quinze sous la bouteille que vous buvez?

OCTAVE. — N'en riez pas, ce sont les larmes du Christ en personne.

MARIANNE. — Cela m'étonne que vous ne buviez pas du vin à quinze sous. Buvez-en, je vous en supplie.

Puis les sentiments profonds apparaissent :

— Je croyais qu'il en était du vin comme des femmes.

C'est Marianne qui attaque. Son indignation l'emporte :

— Ah! vos lèvres sont délicates, mais votre cœur s'enivre à bon marché.

Il faudrait citer toute l'apostrophe, et toute la réponse d'Octave.

— Combien de temps pensez-vous qu'il faille faire la cour à la bouteille que vous voyez pour obtenir ses faveurs?

Qui donc a raison? Musset leur prête, à chacun, des arguments de même poids, une éloquence de même qualité. L'essentiel c'est que les deux personnages aient conversé, que les deux thèses aient été exposées, — et avec quelle poésie! Cette prose a, en effet, un nombre qui fait songer au vers. Pour le comprendre, prenons les deux versions écrites par Alfred pour la première scène de *On ne badine pas* et mettons-les en parallèle. L'une, rimée, fut abandonnée. L'autre est celle que chacun connaît :

(106) Songez, par exemple, aux cris de Cordiani, lorsqu'il dit son bonheur à Damien. (*André del Sarto*, I, 1.)

(107) Les *Caprices de Marianne*, (I, 2.)

Version rimée :

LE CHŒUR

Sur son mulet fringant, doucement ballotté
 Dans les sentiers fleuris, Messer Blazius s'avance
Gras et vêtu de neuf, l'écritoire au côté ;
 Son ventre rebondi le soutient en cadence.
Dévotement bercé sur ce vaste édredon
 Il marmotte un Pater dans son triple menton.
 Salut, Maître Blazius, comme une amphore
 [antique,
 Au temps de la vendange on vous voit arriver.
Par quel si grand bienfait de ce ciel magnifique
Voit-on sur nos côtes votre astre se lever ?

BLAZIUS

Si vous voulez apprendre une grande nouvelle
 Apportez-moi d'abord un verre de vin frais.

CHŒUR

Voici, Maître Blazius, notre plus grande écuelle.
 Buvez ; le vin est bon, vous parlerez après.

BLAZIUS

Apprenez, mes enfants, le sujet qui m'amène.
 Le jeune Perdican, à sa majorité,
 Vient de sortir docteur de l'Université.
 Il revient au château, la bouche toute pleine
 De discours si savants et de mots si fleuris
 Qu'on ne sait que penser, tant on en est surpris.
 Toute sa gracieuse et modeste personne
 Est un beau livre d'or, où le savoir rayonne.

Il ne voit pas à terre un brin de romarin
 Qu'il ne dise comment on l'appelle en latin,
 Il connaît par leurs noms les Empereurs de
 [Rome ;
 Il vous expliquerait, rien qu'avec une pomme
 Comment la terre tourne, et quand il fait du vent
 Ou qu'il pleut, il vous dit pourquoi tout claire-
 [ment.

Vous ouvririez des yeux grands comme cette
 [porte,
 De le voir dérouler un des beaux parchemins
 Qu'il a coloriés d'encre de toute sorte,
 Sans rien dire à personne et de ses propres
 [mains.
 Enfin, c'est un garçon comme on n'en trouve
 [guère,
 Et, son maître m'a dit, lorsque je l'ai payé,
 Qu'il en sait plus que lui, d'une grande moitié.

Texte définitif :

LE CHŒUR

Doucement bercé sur sa mule
 fringante, Messer Blazius s'avance
 dans les bleuets fleuris (108), vêtu
 de neuf, l'écritoire au côté, comme
 un poupon sur l'oreiller ; il se
 ballotte sur son ventre rebondi, et
 les yeux à demi fermés, il mar-
 motte un Pater noster dans son
 triple menton. Salut, Maître Bla-
 zius, vous arrivez au temps de la
 vendange, pareil à une amphore
 antique.

BLAZIUS

Que ceux qui veulent apprendre
 une nouvelle d'importance m'ap-
 portent ici premièrement un verre
 de vin frais.

CHŒUR

Voilà notre plus grande écuelle.
 Buvez, Maître Blazius, le vin est
 bon, vous parlerez après.

BLAZIUS

Vous saurez, mes enfants que le
 jeune Perdican, fils de notre sei-
 gneur, vient d'atteindre à sa ma-
 jorité et qu'il est reçu docteur à
 Paris. Il revient aujourd'hui même
 au château, la bouche toute pleine
 de façons de parler si belles et si
 fleuries qu'on ne sait que lui ré-
 pondre les trois quarts du temps.
 Toute sa gracieuse personne est un
 livre d'or.

Il ne voit pas un brin d'herbe
 à terre qu'il ne vous dise com-
 ment cela s'appelle en latin. Et
 quand il fait du vent ou qu'il
 pleut, il vous dit tout clairement
 pourquoi.

Vous ouvririez des yeux grands
 comme la porte que voilà de le voir
 dérouler un des parchemins qu'il
 a coloriés d'encres de toutes cou-
 leurs, de ses propres mains et sans
 en rien dire à personne. Enfin
 c'est un diamant fin des pieds à
 la tête.

(108) Je souligne ainsi dans la colonne de gauche les passages supprimés, et, dans la colonne de droite, les détails ajoutés par Musset.

versification; il était le maître, et lorsqu'il s'endormait sous les arbres de Versailles, ses gros souliers pleins d'herbes fleuries, il revenait d'un rêve dans certain sentier où personne après lui ne passera jamais » (115). Les comédies nous entraînent dans un sentier voisin, peut-être le même. Mais cet alliage délicat décevait tout le monde à l'époque. Les uns (116) reprochaient aux comédies de voler trop au-dessus du langage de tous les jours; les autres (117), habitués à la poésie de Victor Hugo, n'avaient que dédain pour ces éclairs fugitifs (118). Tous se refusaient à reconnaître là l'œuvre d'un des leurs.

Le dessin général des comédies n'était point fait pour leur ôter cette opinion. Alfred, dans *La Coupe et les Lèvres*, ne va-t-il pas emprunter au théâtre grec ce personnage collectif : le chœur? Je sais bien qu'il le modernise, le change de visage et de costume à sa volonté; y fait entrer des chasseurs, puis des montagnards, puis des soldats, et le peuple et les chevaliers (119); je n'ignore point que les hommes du Cénacle gardaient une sincère admiration pour Euripide, pour Eschyle et pour Sophocle (120). Mais, en dépit de cette admiration, Victor Hugo et ses amis considéraient le drame antique comme l'œuvre du passé. La préface de *Cromwell* ne distingue-t-elle pas : les âges primitifs, dont l'âme anime la Genèse, les temps épiques, sur lesquels Homère brille, Homère et tous les tragiques de l'Hellade (121), enfin, l'époque moderne, qui commence avec l'avènement du christianisme? N'est-ce pas assez dire quel fossé sépare le « théâtre des anciens, grandiose, pontifical, épique » (122), de nos états d'âme? Certes, nul de ceux qui considéraient le manifeste de 1827 comme la charte du drame futur ne pouvait songer à chercher son inspiration dans ce passé si reculé. Le tenter, comme fait ici Musset, c'était manifester que l'on ne croyait pas à cette scission entre l'homme

(115) Fragment publié par M. Allem. (*Œuvres Complémentaires*.)

(116) Amis de la prose et épris de vérité minutieuse.

(117) Je pense aux hommes du Cénacle.

(118) Où ils voyaient un signe d'essoufflement. C'est un reproche que bien des contemporains ont adressé à Musset; ainsi Sainte-Beuve (*Notes et Pensées; Causeries du Lundi*, t. XI); Pontmartin (23^e causerie des *Nouveaux Samedis*); Ratisbonne (*Morts et Vivants*, article sur Musset).

(119) Au lieu d'en faire un personnage supplémentaire et fixe de sa pièce.

(120) Cf. notamment Victor Hugo, Préface de *Cromwell* (p. 19, édit. Hetzel).

(121) Car Homère, aux yeux d'Hugo, domine toute la tragédie grecque. N'appelle-t-il pas les trois grands tragiques des « colosses homériques »? (*Ibid.*, p. 19.)

(122) Préface de *Cromwell* (p. 11).

moderne et celui des siècles antiques (123), admettre que les matériaux de jadis pouvaient servir pour demain; c'était donc se séparer du Cénacle. On dira qu'il s'agit ici du seul chœur, et que ce chœur représentait dans la tragédie grecque, la foule que Victor Hugo voulait voir reparaître sur la scène. Le fossé reste aussi large. Car l'auteur de *Cromwell* veut une foule faite de cent personnages, qui garderaient chacun leurs caractères individuels, et animée de mouvements divers. Le chœur antique, au contraire, qu'il ait plusieurs visages et plusieurs corps, il n'a qu'une seule voix, un seul sentiment. Nous nous trouvons ici en présence de deux tendances contradictoires; l'une qui cherche sans cesse le divers, l'autre qui vise toujours à unifier. Entre ces deux tendances, Musset choisit celle que ses contemporains réprouvent. Et ce n'est pas, chez lui, la fantaisie d'un moment. Il n'y a dans son théâtre que deux pièces qui comportent un chœur (124), c'est vrai. Mais nous y trouvons beaucoup d'autres personnages collectifs; qu'est-ce donc dans *Andrea del Sarto* que Lionel et que Césario (125), sinon le chœur des vieux peintres et le chœur de la jeune Ecole? Qu'est-ce encore que Spark avec sa pipe, son verre de bière, ses grosses remarques, sinon le chœur des étudiants bavaïrois? Dans toutes les comédies du *Spectacle*, on aperçoit ainsi un goût de stylisation, qui entraîne Musset à l'opposé du Cénacle. Ce mot de stylisation peut paraître barbare; nul autre ne caractérise aussi bien le *Spectacle*. Tout : le dessin des pièces, l'équilibre de l'intrigue, les contrastes, la répartition des personnages, tend à y donner une représentation stylisée de la vie, qui l'idéalise sans la fausser (126). On ne l'a peut-être point assez dit; la plupart des critiques sont restés frappés d'abord par la fantaisie qui semble mener l'aventure à sa guise (127). On a donc

(123) A propos du « chœur » même, Hugo écrivait (*ibid.*, pp. 10-11) : « Quand toute l'action, tout le spectacle du poème épique ont passé sur la scène, ce qui reste, le chœur le prend. Le chœur commente la tragédie, encourage les héros, fait des descriptions... quelquefois donne la décoration, explique le sens moral du sujet, flatte le peuple qui l'écoute. Or, qu'est-ce que le chœur, ce bizarre personnage placé entre le spectacle et les spectateurs, sinon le poète complétant son épopée? » Cette épithète de « bizarre » indique assez l'état d'esprit d'Hugo en face du chœur antique.

(124) *La Coupe et les Lèvres*, d'abord. On ne badine pas, ensuite.

(125) Deux élèves d'André, mais de générations très différentes.

(126) Ou, si l'on veut, qui la simplifie sans la déformer. Mais l'effort du poète vise d'abord à idéaliser ou à simplifier, et c'est en quoi Musset se sépare nettement des hommes du Cénacle.

(127) Et certes, il était naturel que l'on fût frappé par cette fantaisie qui juxtaposait les scènes sans les lier, qui promenait les personnages, les faisait paraître et disparaître, sans nulle précaution de métier... D'abord elle s'affichait avec ostentation; en second lieu, nous n'en avions pas encore d'exemple dans notre théâtre. Elle constitue bien, elle aussi, une originalité des comédies.

noté surtout l'absence de construction rigoureuse, le laisser-aller dans la succession des tableaux, au milieu de multiples changements de décor, et on y voit aujourd'hui l'essai du romantisme intégral. Mais, à l'époque, les hommes du Cénacle en se réclamant du grand Will (128), empruntaient toute la structure de leurs pièces aux traditions de notre théâtre. Ainsi les drames de Victor Hugo sont divisés en actes, et l'auteur s'en cache si peu qu'il leur donne à chacun un titre. Cela commence dès *Cromwell* avec les *Conjurés*, les *Espions*, les *Fous*, la *Sentinelle*, les *Ouvriers*. Et les pièces postérieures sont coulées dans le même moule; *Hernani* (129), *Marion Delorme* (130), le *Roi s'amuse* (131), *Ruy Blas* (132). Même, quelques-uns des drames en prose : *Lucrèce Borgia*, *Marie Tudor*, *Angelo* présentent des divisions aussi nettes (133). Dans chacun de ces actes, à quelques exceptions près (134), les scènes se suivent sans changement de décor. En vérité, la charpente de ces drames est aussi rigoureuse, et plus apparente que celle de nos tragédies classiques. La nouveauté (135) consiste à prodiguer les évocations historiques; à décrire toute une partie de la vie des personnages; à multiplier le nombre des acteurs, enfin à affronter les plus grotesques d'entre eux, avec les plus héroïques. Voilà l'idéal de la jeune Ecole. Musset construit ses comédies à l'opposé; s'il les divise en actes, ces actes se scindent en tableaux, nettement séparés par des changements de décor, et indépendants. Quelques-uns de ces tableaux se jettent en travers de l'action, comme s'ouvraient autrefois, dans *Don Paez* ou *Mardoche*, les parenthèses du lyrisme. Par ces interruptions, par le heurt de scènes dont le ton et l'accent se contredisent, par la multiplicité des cadres, ce théâtre donne d'abord l'impression diverse de la vie; il en a le désordre apparent et l'allure fantasque. Pourtant, avec le nombre restreint de ses personnages (136), avec la fluidité de ses décors qui n'égarent

(128) Comme l'avaient fait Vigny (*Lettre à Lord...*), Hugo (préface de *Cromwell*), Deschamps (préface des *Etudes*) et tant d'autres.

(129) Le Roi, le Bandit, le Vieillard, le Tombeau, la Noce.

(130) Le Rendez-vous, la Rencontre, la Comédie, le Roi, le Cardinal.

(131) M. de Saint-Vallier, Saltabadil, le Roi, Blanche, Triboulet.

(132) Don Salluste, la Reine d'Espagne, Ruy Blas, Don César, le Tigre et le Lion.

(133) Ce sont dans *Lucrèce Borgia* : « Affront sur affront, le couple, ivres-morts »; dans *Marie Tudor* : l'homme du peuple, la reine, lequel des deux?; Enfin dans *Angelo* : la clef, le crucifix, le blanc pour le noir.

(134) Ainsi dans *Angelo* (troisième journée), l'acte se passe d'abord à « l'intérieur d'une mesure », puis dans « la chambre de Catarina ».

(135) On pourrait dire : le romantisme.

(136) Mis à part *Lorenzaccio*, toutes les pièces de Musset se jouent à peu d'acteurs; sept dans *La Coupe et les Lèvres* (plus le chœur); huit dans *A quoi rêvent...*; onze dans *André del Sarto*; neuf dans les *Caprices*;

presque jamais sur eux l'attention du public, il rayonne, au contraire, à mesure que l'intrigue se développe, une impression d'équilibre et de simplicité. Quel lecteur, quel spectateur n'a ressenti ce qu'il y a dans ces drames, de logique simplifiante? Tandis que, dans le théâtre de Victor Hugo, la charpente frappe d'abord, le grouillement apparaissant ensuite, comme les sculptures tordues autour des porches d'une cathédrale, celle des comédies ne se révèle qu'à la longue. On dirait un de ces paysages, où les jeux de lumière retiennent d'abord l'attention, et dont on aperçoit enfin les lignes calmes et l'harmonie. C'est ce que nous appelions la stylisation. De là, dans *La Coupe et les Lèvres*, le personnage du « Chœur », et aussi une scène étrange : Franck fuit à travers la forêt; il s'arrête, s'endort; et soudain une voix l'engage au repentir (137). Cette voix, que représente-t-elle? Le cri de la conscience? l'avertissement de la Providence? la leçon de la nature? Le poète l'appelle « une voix (dans un songe) », simplement. Franck répond, tout en dormant. Or, écoutons les conseils de la voix :

Il est deux routes dans la vie :
 L'une solitaire et fleurie,
 Qui descend sa pente chérie,
 Sans se plaindre et sans soupirer.
 Le passant la remarque à peine,
 Comme le ruisseau de la plaine,
 Que le sable de la fontaine
 Ne fait pas même murmurer.
 L'autre, comme un torrent sans digue,
 Dans une éternelle fatigue,
 Sous les pieds de l'enfant prodigue,
 Roule la pierre d'Ixion.
 L'une est bornée, et l'autre immense;
 L'une meurt et l'autre commence;
 La première est la patience,
 La seconde est l'ambition.

Cette scène, nous le sentons bien, c'est la première nuit. Relisons maintenant *A quoi rêvent les jeunes filles*. La pièce s'ouvre par une scène qui montre Ninette et Ninon s'éveillant ensemble à l'inquiétude amoureuse. Puis, après une scène comique dont Irus fait les frais, nous sommes transportés dans un jardin, où les deux sœurs précisent du même

dix dans *Fantasio*. La tragédie classique en comptait moins encore, sans doute. Mais songez aux drames d'Hugo. *Hernani* n'a pas moins de seize personnages; il y en a vingt-neuf dans *Marion Delorme*; vingt dans *le Roi s'amuse*; vingt-trois dans *Ruy Blas*; vingt-sept dans les *Burgraves*.

(137) Acte I, scène 3.

rythme leurs sentiments (138). On pourrait poursuivre l'analyse. Mais la symétrie n'apparaît-elle pas suffisamment déjà (139)? Il y a là un besoin d'équilibre, qui se retrouve aussi dans les drames en prose. Songeons à la façon dont les personnages comiques y apparaissent. Par hasard, et par caprice? On le dirait presque, tant leur venue surprend chaque fois. Et pourtant, ces marionnettes, Musset les reprend dès que la passion est montée un peu plus haut qu'il ne voudrait. Elles doivent suspendre un temps l'émotion. Ainsi, dans les *Caprices*, Cœlio, dès le début, nous confie son désespoir; il attend la mort, il l'appelle; Claudio s'en vient avec son éternel Tibia. Les confidences d'Hermia nous ont-elles fait entrevoir le destin de son fils? Claudio passe dans son jardin (140). Octave a plaidé près de Marianne; elle s'est indignée; nous la sentons frémissante. Claudio paraît dans la rue. Ciuta prévient Cœlio qu'Octave le trahit; nous pensons au récit d'Hermia, nous savons qu'il y pensera. Claudio harcèle Marianne de questions (141). Ce rythme, on le retrouverait dans certains passages de *Fantasio* (142), dans *On ne badine pas avec l'amour* (143). Partout, il indique le même besoin d'équilibre, d'harmonie; et c'est là encore un procédé de stylisation. En outre, le talent de Musset se fait sans cesse plus simple. Progrès déjà sensible dans la première livraison du *Spectacle : La Coupe et les Lèvres* comptait un incendie, un duel, un cercueil, enfin un assassinat; les armes y sortaient de leur gaine presque à chaque acte. Dans *A quoi rêvent*, on nous parlait bien d'un fantôme masqué, encore ne le montrait-on point (144). On nous faisait assister à un combat nocturne, mais nous le savions sans danger (145). De même, dans la deuxième livraison du *Spectacle* : en tête vient *Andrea del Sarto* : un coup de couteau, l'escalade d'une fenêtre, un assassinat, un duel, un enterrement, un suicide. Ce sont ensuite les *Caprices de Marianne*; une comédie, cette

(138) C'est la scène dont nous avons cité plus haut quelques quatrains. (I, 3.)

(139) « Symétrie » que M. Lafoscade a signalée très justement dans son chapitre sur « la structure » des pièces de Musset.

(140) C'est la suite des scènes du premier acte.

(141) Tel est le rythme, fidèlement suivi, de l'acte II.

(142) Ce sont les apparitions sur le plateau du prince de Mantoue et de Marinoni.

(143) Ainsi au I^{er} acte alternent : l'arrivée des grotesques, leurs salutations au baron, puis la rencontre de Perdican et de Camille. On pourrait poursuivre : à chaque scène sentimentale (rappel des souvenirs de Perdican devant Camille, madrigaux à Rosette) correspond une conversation de grotesques.

(144) A la scène première de l'acte I; Ninette vient seulement raconter son aventure.

(145) Acte II, scène 2. Laerte avait machiné devant nous toute l'aventure (I, 4).

fois (146); sans autre incident que ce guet-apens mortel tendu par Claudio à Octave. Enfin, dans *Fantasio*, tout se réduit à cette perruque pêchée par le bouffon sur la tête du prince de Mantoue. Ainsi, avec les mois, Musset tend à réduire les complications de l'intrigue au minimum (147). En même temps, il restreint la part de l'évocation historique. Dans *Andrea del Sarto*, il a peint l'Italie de la Renaissance, sans toutefois se documenter autant que pour *La Coupe et les Lèvres*. Voici que les *Caprices de Marianne* nous ramènent en Italie, et plus exactement à Naples. Mais, pour l'époque, nous serions embarrassés de la définir (148). C'est dire combien Musset se soucie peu des précisions chères au Cénacle; pourvu qu'il imagine la lumière napolitaine et qu'il aperçoive sur une table la couleur chaude du lacryma christi, il se tient satisfait. Et il ne faut pas s'attendre, par exemple, que Claudio et Tibia apprennent rien à personne sur la justice locale. Il s'agit d'une Italie de convention; et d'ici peu, c'est encore dans une Bavière de convention (149), que se déroulera l'action de *Fantasio*. Musset voulait un cadre pour y faire parler son héros; celui-là lui a plu, et il s'en est emparé sans plus se documenter. Mais ce que ces pièces perdent en précision historique, elles le gagnent en simplicité et en poésie. Car, avec cette intrigue de moins en moins chargée, avec ce décor imaginaire, le poète peut, dès qu'il le veut, entraîner à sa suite personnages et spectateurs dans un monde moins étroit; puis les ramener sur notre terre (150) sans crainte de se cogner aux angles des portants; il peut surtout, glisser là ses confessions et tout son lyrisme, sans invraisemblance (151) et sans heurt; ses héros ne sont-ils point assez modernes pour pouvoir sentir comme lui?

(146) C'est là le titre choisi par Musset : « Comédie en deux actes » ; mais il s'agit d'une comédie mélancolique et douloureuse autant qu'un drame.

(147) De là la remarque de M. Lafoscade, qu'il y a dans ces pièces une « atténuation graduelle des teintes », un « affinement continu des mœurs » (loc. cit.).

(148) La plupart des dessinateurs qui ont illustré les comédies (notamment Bida, dans l'édition Charpentier) n'hésitent pas à revêtir Octave, Marianne... des costumes de la Renaissance italienne; Claudio porte le titre ancien de podestat. Mais, à d'autres passages, nous avons presque l'impression que la scène se passe de nos jours.

(149) Tout comme seront plus tard la Hongrie de Mathias Corvin, dans *Barberine*, et la Sicile de Pierre d'Aragon, dans *Carmosine*, c'est-à-dire à peine plus réelles que le décor de *A quoi rêvent les jeunes filles*. « La scène est où l'on voudra. »

(150) Il n'est que de frapper de lumière, soudain, tel coin du décor et d'attirer sur lui notre attention.

(151) Cette invraisemblance qu'on devine parfois, malgré le prestige de la forme, dans le théâtre d'Hugo. (Ainsi, dans *Hernani*, le monologue de Don Carlos, dans le souterrain d'Aix-la-Chapelle, et les réflexions qu'il contient sur le pape et sur l'empereur.)

assez de leur temps pour que les confidences restent cependant dramatiques? C'est grâce à cette imprécision que Musset peut marcher à la fois dans la vie et dans son rêve. Tout cela est vrai. N'empêche que pareille stylisation et cette logique amie de la beauté, toujours harmonieuse, n'apparentent pas les comédies au drame romantique, tant s'en faut.

L'ORIGINALITÉ DU DESSEIN.

Enfin, Musset concentre toute son attention et toute celle des spectateurs sur l'analyse du cœur humain. Autant ses contemporains se montrent épris d'exotisme, autant lui se sent attiré vers la psychologie. Déjà, dès 1830, ce souci le hantait de peindre l'homme; et l'échec de la *Nuit Vénitienne* ne le détourna pas de cette vocation. N'a-t-il pas dit, dans la *Dédicace*, qu'il entendait observer l'homme, le recréer et nous faire part des sentiments que ce spectacle ferait lever dans son cœur à lui? En 1833, il reste fidèle à cet idéal : *La Coupe et les Lèvres*, sa première pièce en vers, *Andrea del Sarto*, sa première pièce en prose, sont déjà manifestement orientées vers la psychologie. Mais ce n'est rien encore : à mesure qu'il avance, l'observation se fait plus fouillée, plus vraie; le Franck grandiloquent, byronien de *La Coupe et les Lèvres*, n'est qu'un pantin articulé à côté de Fantasio. Et de l'un à l'autre, on sent la vie s'enrichir, le sang battre sous la peau : c'est Silvio, silhouette un peu floue, une ombre attachante, mais une ombre d'homme plutôt qu'un homme; Andrea et Cordiani, plus robustes, mieux découpés dans la lumière, malgré leurs gestes excessifs (152); Octave et Cœlio, si vivants tous deux; enfin Fantasio, complexe, vibrant, sceptique, instable, changeant constamment d'attitude. Quel progrès! En faut-il d'autres exemples? Il suffit de comparer Déidamia, dont à peine on aperçoit les traits, à Ninette et à Ninon, de vraies jeunes filles, point suspectes comme Laurette, point immobilisées dans la pureté comme la fiancée de Franck, vivantes, imprudentes, romanesques, hypocrites quand il le faut, et candides, et peureuses, et honnêtes, et scrupuleuses; puis paraît Lucrezia del Fede (153), silhouette mystérieuse,

(152) Songez aux cris que pousse Cordiani (I, 1), à ce passage : « Je me suis jeté dans les herbes humides, j'ai couvert de baisers terribles les gazons qu'elle avait foulés. » Il y a là une exaltation qui, pour un peu, nous semblerait suspecte. Mais, feuillotez le *Journal intime* de George Sand, vous y trouverez des tirades analogues. C'était dans le goût de l'époque.

(153) La première femme du théâtre de Musset. On n'y rencontrait auparavant que des jeunes filles ou des courtisanes (la Camargo, dans les *Marrons*; la Belcolor, dans *La Coupe et les Lèvres*).

qui s'enfuit sans nous livrer son secret. Enfin Marianne (154). Il y a là une maîtrise sans cesse croissante dans l'art d'observer et de peindre. Et Musset, en la déployant, rompt avec les préférences et les théories de nos romantiques.

Aussi revient-il à des procédés scéniques que le Cénacle condamnait. Ses pièces sont remplies de conversations et de monologues. On dira qu'Hugo, de son côté, fait à ces derniers une large place. A des monologues comme celui de Franck (155), soit. Mais celui d'Andrea del Sarto (156) est déjà bien différent : on n'y entend plus de vastes déclarations; le personnage s'examine, s'interroge, comme faisait naguère Auguste, devant la trahison de Cinna (157). Surtout, il y a, au long des drames et des comédies de Musset, une série d'entretiens que la prose facilite. Partons d'*Andrea del Sarto*. La conversation y paraît encore étouffée entre le monologue et les incidents. Mais, dès les *Caprices de Marianne*, ce sont les causeries d'Octave avec sa cousine (158), qui, peu à peu, éveillent en elle une curiosité d'où naît le drame. Dans *Fantasio*, la chose est plus nette encore; il n'y a guère, à travers notre théâtre, de « causeur » plus déterminé que l'étudiant bavarois; quel plaisir il prend à discuter avec Spark (159), et, par trois fois, avec Elsbeth (160). Toute la pièce se résout dans ces entretiens; les rares incidents se passent dans la coulisse, comme au temps de Racine; cependant, devant nous, les personnages parlent (161); et tout autrement que ceux de Victor Hugo; pour ceux-ci, en effet, pas de milieu : tantôt ils monologuent, tantôt nous tombons dans une sorte de brouhaha, où chacun dit, qui sa

(154) Marianne, qui domine toute la pièce des *Caprices*. Le drame découle entier de son caractère, de ses sautes d'humeur. Janin, qui l'aimait bien et qui l'avait bien comprise, devait dire d'elle : « C'est la bête féroce aux instincts si divers » (*Débats* du 16 juin 1851), et il ajoutait, remontant de l'héroïne à la pièce, qu'on ne pouvait « écrire avec plus de goût, de jeunesse et de bonheur cette symphonie orageuse du printemps ».

(155) Tout rempli de considérations philosophiques ou sociales. (*La Coupe*, acte IV, scène finale.)

(156) Acte II, scène 3.

(157) Ou surtout l'*Hamlet*, de Shakespeare.

(158) Entretiens répétés. La pièce en compte quatre : acte I, scène 1, puis acte II, scène 1 (par deux fois), puis acte II, scène 3.

(159) I, 2.

(160) Au second acte (scènes 1, 5 et 7).

(161) Comme dans nos tragédies. Et l'on ne peut s'empêcher de songer aux reproches que Musset devait formuler contre les pièces de Racine. (*Sur la tragédie* : « Une fable languissante... de longs discours, des détails fins, de curieuses recherches sur le cœur humain... de beaux parleurs... et de belles discoureuses...; voilà ce qu'avec un génie admirable, un style divin et un art infini, Racine introduisit sur la scène. ») Les hommes du Cénacle n'ont pas manqué de dresser contre le théâtre de Musset le même réquisitoire. (Cf. Vacquerie, *Profils et Grimaces*.)

phrase et qui son mot. Mais les conversations? Je songe à deux duos d'amour. Voici Hernani, dans la chambre de Dona Sol (162). Il lui dit la passion qui l'anime; et la met en garde contre la vie qu'elle connaîtra, si elle le suit. Quant à Dona Sol, son rôle se réduit presque à des exclamations, parfois à des monosyllabes. A la fin de la scène seulement, elle ose prononcer douze vers d'affilée. De même, dans les *Burgraves*, à la scène III de la première partie : Othert est auprès de Regina, leur amour éclate. Comment cela? Dans un monologue du jeune homme :

Regina, dis au prêtre
Qu'il n'aime pas son Dieu, dis au Toscan sans maître
Qu'il n'aime point sa ville, au marin sur la mer...

Si belle que soit la tirade, nous ne saurions la citer entière; elle anime d'un seul élan, plus de cinquante vers. Cependant Regina se tait. Tout à l'heure, elle répondra. Othert, à son tour, rentrera dans le silence. Et ce qui est vrai pour les amoureux l'est pour les autres personnages. Ou bien l'un d'eux domine la scène (163) devant les autres, réduits au rôle de comparses; ou bien ils s'arrachent la parole. Au contraire, la conversation où se rencontrent, sur le pied d'égalité, plusieurs interlocuteurs, remplit le théâtre de Musset. Ainsi Octave en face de Marianne, ainsi Fantasio devant Elsbeth. Les pensées des adversaires, leurs arguments nous frappent également. Voilà la conversation dramatique, celle qui laisse derrière elle un sillon dans le cœur du personnage, celle qui fait progresser l'action (164) sans le secours d'événements imprévus. Pourquoi? M. Desgranges l'a dit : parce qu'ainsi les acteurs « se racontent et s'analysent », parce qu'aussi ils se convainquent ou se buttent, comme dans la vie. « Conversations non plus sous un lustre, mais sous une étoile » (165), je le veux bien; mais, si nouveau que soit son cadre, cette conversation rappelle celles que menaient jadis, les héros de Racine ou les personnages de Marivaux; elle est nuancée, subtile; elle connaît l'homme, et son unique ambition est de faire vivre devant nous deux cœurs humains.

Enfin, Musset prend ses personnages au moment où leurs sentiments les étirent le plus violemment. Il nous montre

(162) Acte I, scène 2.

(163) Ainsi Don Ruy Gomez dans la scène des portraits. (*Hernani*, III, 6.)

(164) C'est la conversation qui amène les décisions des personnages. En faut-il un exemple? La scène que Claudio fait à sa femme (*Les Caprices*, acte II, scène 3) amène Marianne à convoquer Octave. De là le rendez-vous, la venue et la mort de Cælio.

(165) Cf. Desgranges. Compte rendu de la thèse de M. Lafoscade. (*La Quinzaine*, 1^{er} juin 1902.)

Franck, le jour où une dernière piqure d'amour-propre le décide à chercher aventure (166). « Une ambition terrible te dévore », lui dit le chœur; et cette passion, longtemps contenue, se traduit en actes (167) dès que la toile se lève. De même, Ninette et Ninon, Musset nous les présente, quand l'arrivée de Silvio et les machinations de Laerte (168) donnent pour la première fois une forme précise aux espoirs de leur âge. Que dire d'*Andrea del Sarto*? Le rideau s'écarte; il nous laisse apercevoir Cordiani qui descend du balcon de Lucrèce; une courte lutte avec Gremio; le scandale commence. Mais écoutons l'amant :

Elle m'aime, ô Damien! elle m'aime! Que vas-tu me dire? Je suis heureux. Regarde-moi, elle m'aime. Je cours dans ce jardin depuis hier; je me suis jeté dans les herbes humides; j'ai frappé les statues et les arbres, et j'ai couvert de baisers terribles les gazons qu'elle avait foulés.

Quand bien même Musset n'aurait pas pris soin de glisser — au milieu de ce délire — l'aveu : « depuis hier », nous devinerions bien que le bonheur de Cordiani vient de naître (169). Et *Fantasio*, qui pourtant est moins une pièce qu'une confidence dialoguée, *Fantasio*, — relisons-en la première scène. L'ennui désabusé, l'envie de changer qui se partagent le cœur du héros, sont montés à un diapason tel que la première occasion sera saisie par lui; et cette occasion surgit aussitôt; c'est la mort du bouffon, la venue du prince de Mantoue. Dans *On ne badine pas*, enfin, la chose est plus manifeste encore. L'arrivée simultanée de Camille et de Perdican (170), cette rencontre à laquelle ils ont tant réfléchi, surtout Camille, c'est toute la pièce, déjà. Et certes, quand le rideau se lève il y a longtemps que Franck rêve de laisser là son village, que Ninon sent monter en elle un appel mystérieux, que Cœlio se meurt d'aimer Marianne, que Fantasio se ronge de demeurer lui-même, et que Camille nourrit le rêve de sacrifier, à Dieu qui ne l'attend pas, ce

(166) Après des amertumes accumulées, cette dernière déception lui fait abandonner ses compagnons et son village.

(167) De là le départ du jeune homme, et, auparavant, l'incendie qu'il allume dans sa chaumière.

(168) C'est lui qui a saisi Ninette dans ses bras et chanté sous les fenêtres de Ninon.

(169) Aussi bien quand André dira, quelques heures plus tard, à Cordiani (II, 1) : « C'est d'aujourd'hui que Lucrèce est coupable, puisque c'est aujourd'hui, pour la première fois depuis que tu es à Florence, que j'ai trouvé ta porte fermée. » « C'est vrai », répond l'amant.

(170) Symétrie que le poète a cherchée, mais dont il rend responsable le baron : « Mes deux enfants arrivent en même temps; voilà la combinaison la plus heureuse. J'ai disposé les choses de manière à tout prévoir. Ma nièce sera introduite par cette porte à gauche, et mon fils par cette porte à droite. » (Acte I, scène 2.)

cousin qu'elle attend sans se l'avouer. Mais, c'est aujourd'hui que cette chasse, dont il rentre les mains vides, remplit de colère le cœur de Franck, aujourd'hui que Laerte entreprend de précipiter ses filles dans les bras de Silvio, que Cordiani connaît la joie d'un amour partagé, que Cœlio s'ouvre à Octave, que le bouffon Saint-Jean laisse sa place vacante, et que Perdican, le vrai Perdican, se dresse devant Camille. Cette formule-là n'est point nouvelle : il s'agit de pièces de crise. Tout comme chez Racine. Ainsi Musset retrouve le procédé cher à notre théâtre; voilà qui ne devait pas mériter à ses comédies la bienveillance de ses anciens amis. Mais, il faut bien le comprendre, cet accord de notre poète avec Racine, la logique le lui imposait, dès qu'il s'était assigné la tâche de substituer, dans ses pièces, à l'évocation historique, la peinture et l'analyse des sentiments (171).

Nous touchons là à la différence essentielle qui sépare la psychologie dramatique, telle que Musset la conçoit, de celle des hommes du Cénacle. Car le propos essentiel de ces derniers, quand ils bâtissaient une pièce, restait de peindre l'homme. La préface de *Cromwell* le prouve. A toutes les pages, l'auteur y proclame la nécessité de représenter la vie dans sa diversité (172). Et, au théâtre, le centre obligé de cette vie, c'est l'homme. Seulement cet homme, nos romantiques prétendaient le représenter, avec ses tares individuelles, avec la marque de son époque, les goûts de sa race, les mœurs et les costumes de son pays. Alors surgissait la difficulté. Les hommes du Cénacle, en effet, ont bien fait quelques voyages; ainsi Victor Hugo, écrivant *Hernani*, peut retrouver certains souvenirs au fond de sa mémoire (173). Mais la plupart du temps, les pays où les romantiques nous entraînent leur sont inconnus; pour les faire voir au public, il leur faut dépouiller une série d'ouvrages, toute une documentation (174), qui devait gêner l'imagination de l'auteur. En outre,

(171) Les deux livraisons du *Spectacle* en fournissent la preuve. La pièce qui vient en tête de chacune d'elles fait encore place à des événements extérieurs. Dans celles qui suivent, par contre, un seul incident n'est pas provoqué par le choc des sentiments, et cet incident se passe au début de l'action, avant le lever du rideau. Ainsi plus Musset se consacre à l'analyse des passions, et plus il élague les péripéties.

(172) C'est, en effet, pour peindre fidèlement la vie et l'homme que la préface de *Cromwell* préconisait la fusion étroite d'éléments tragiques et d'éléments grotesques.

(173) Je pense au village de *Hernani*.

(174) Et qui n'était pas pour rebuter Victor Hugo. N'avait-il pas écrit, dans la préface de *Cromwell* : « Ce n'est point à la surface du drame que doit être la couleur locale, mais au fond, dans le cœur même de l'œuvre; ...elle doit, en quelque sorte, y être dans l'air, de façon qu'on ne s'aperçoive qu'en y entrant et qu'en en sortant qu'on a changé de siècle et d'atmosphère. Il faut quelque étude, quelque labeur pour en venir là; tant mieux »?

à travers leur œuvre, nos romantiques, restant avant tout des lyriques, glissent, dans le cœur du personnage, leurs propres sentiments, et mettent sur ses lèvres leurs propres déclarations (175). Le résultat? Une série de drames où le cadre et le spectacle appartiendront à tel pays lointain, à tel siècle enfui; mais où les sentiments, le commentaire de l'action resteront du XIX^e siècle. Je sais bien ce qu'on peut répondre : Musset, lui aussi, n'est-il pas un lyrique? Oui, certes. Seulement le lyrisme s'allie très naturellement à l'analyse des caractères telle que notre poète la conçoit. Et il la conçoit d'une façon toute différente d'Hugo et de ses amis. En effet, s'il choisit à presque toutes ses comédies un cadre lointain (176), il ne veut le décor étranger à ses propres impressions que pour le plier plus aisément à ses caprices, sans qu'un souvenir vienne gêner son invention (177); ensuite, il ne le dessine qu'en fonction des sentiments et des états d'âme. Dans un drame d'Hugo, le cadre existe avant l'intrigue, et indépendamment d'elle. Rien de pareil chez Musset; le décor, si féerique qu'il soit, n'a jamais qu'une importance secondaire : il accompagne l'action et la souligne. Ainsi, rien ne nous distrait de l'objet essentiel : l'analyse psychologique. Mais cette analyse, d'où va-t-elle partir? De l'observation. Dès lors, Alfred n'a plus que faire de livres ou de dictionnaires. Il regarde, il note et il se souvient; tout est pour le mieux, puisque son goût instinctif le portait de ce côté là, dès le temps où il écrivait ses lettres à Paul Foucher. Il ne procède pas autrement en 1833 et son champ d'investigations n'a pas changé. C'est d'abord lui-même (178). Mais on exagère, quand on réduit son théâtre à une manière de

(175) Ainsi dans *Hernani* (IV, 2), lorsque Don Carlos réfléchit dans le tombeau d'Aix-la-Chapelle, qu'admire-t-il dans la puissance impériale? Le fait qu'elle soit élective. « Mais le peuple a parfois son pape ou son César », et cette hypothèse qu'une idée, étouffée longtemps par les petits souverains, puisse un jour s'incarner dans l'empereur et s'imposer à ses adversaires. Le passé de Charles-Quint, sa situation, son caractère, ses ambitions, son époque, l'histoire, tout ici s'inscrit en faux. C'est le poète seul qui parle.

(176) La plupart d'entre elles, en effet, se déroulent au delà des Alpes : *André del Sarto*, les *Caprices*, en Italie; *Fantasio*, en Bavière. Seul, *On ne badine pas*, nous ramène en France.

(177) La chose est si vraie que, plus tard, lorsqu'il écrira ses pièces françaises : *On ne badine pas*, le *Chandelier*, *Il ne faut jurer de rien*, il se gardera toujours de préciser. Une ville en province, un château en France, ces indications lui suffiront; bien plus, à la fin de sa vie, quand les caprices de son inspiration le ramèneront en Italie (*Bettine*, *Carmosine*), l'idée ne l'effleurera même pas d'utiliser ses souvenirs. Il laissera dans le vague le cadre où l'une se déroule, et c'est *Bettine*; il évoquera, dans l'autre, en quelques traits, la Sicile qu'il n'a jamais vue.

(178) Chose toute naturelle. La *Dédicace* le donnait bien à entendre : L'artiste a, disait-elle :

Pour encens la douleur, l'amour et l'harmonie;
Pour victime, son cœur...

confiance dialoguée. Après s'être observé, il regarde vivre les autres; et cette observation d'autrui ajoute sur la scène, à la silhouette du poète, des traits pris au voisin; elle anime les personnages symboliques; enfin et surtout, elle dessine les héroïnes féminines (179). Car elles ont chacune son modèle; ainsi la série des jeunes filles vient toute de ces deux sœurs du Mans qui semblaient si délicieuses aux dix-sept ans d'Alfred. Et ses femmes? Il les a peintes de la même façon. Nous savons ce qui reste de sa première maîtresse dans la Jacqueline du *Chandelier* (180), et sans doute dans Marianne. Nous savons que Camille a des traits de George Sand, que M^{me} de Léry ressemble à la marraine. Donc, il recherche, dans l'observation, cette vérité que ses contemporains prétendaient découvrir dans la reconstitution historique. Bien mieux : cette observation, il l'oriente à sa façon. C'était un des dogmes du Cénacle que la nécessité de peindre l'homme intégralement; ses faiblesses et ses ridicules devaient contrebalancer ses forces et ses vertus. Mais, en pratique, comme ils vivaient dans un siècle féru de politique (181), et sentaient, en eux, le culte de l'action, ils se plurent à créer des héros qui apparaissent comme des forces fatales ou comme des volontés puissantes. Leur théâtre contiendrait donc une psychologie de l'activité, si, d'autre part, sensibles à la beauté des attitudes (182), ils n'avaient souvent sacrifié l'acte au geste qui le décide et au discours que le commente. Mais, c'est là que tendaient leurs efforts. Musset, lui, oriente ses observations, vers ce qui l'émeut, vers l'art, vers l'amour (183). Et son théâtre ne peut apporter qu'une psychologie de la sensibilité; même, il n'a point l'ambition si vaste, de la sensibilité amoureuse. La critique entière le répète; ce qu'il peint dans ses comédies, c'est l'amour. Encore faut-il préciser. Cet amour, c'est une passion, si l'on songe

(179) Nombre de critiques, notamment M. Lafoscade (*Le théâtre d'Alfred de Musset*) et M. Bidou ont signalé l'originalité des héroïnes féminines de ce théâtre. On n'en continue pas moins, trop souvent, à répéter : le théâtre de Musset, c'est lui-même. Il faudrait dire : c'est lui et la femme, ou même, je crois : c'est la femme et lui.

(180) Et dans le récit fait par Valentin à l'oncle Van Bück. (*Il ne faut jurer de rien* (I, 1); c'est l'épisode des *Gants verts*.)

(181) Et qu'ils en partageaient, au moins après 1830, les impatiences ou les enthousiasmes.

(182) Ainsi, dans le monologue de Don Carlos (*Hernani*, IV, 2), le futur empereur, au milieu de ses considérations politiques, s'écriera :

Electeurs de drap d'or, cardinaux d'écarlate,
Double Sénat sacré dont la terre s'émeut.

Le visuel ici reparait chez Hugo.

(183) Il faut signaler les deux seules exceptions à cette règle : *La Coupe et les Lèvres* et *Lorenzaccio*. Encore s'agit-il, dans l'un et l'autre drame, du même problème : la déformation de l'homme par le vice.

à sa violence, aux castastrophes qu'il sème sur sa route. En voyant Franck se repentir en vain, Cordiani crier sa joie et Andrea sa détresse, en voyant mourir Déidamia, Gremio Andrea del Sarto, Cœlio et bientôt Rosette, nous reconnaissons là le Dieu farouche des *Contes d'Espagne*. Mais, avec les années, Musset montre si bien les aspects divers de cette passion; il l'analyse, jusque dans ses profondeurs les plus secrètes, avec tant de subtilité qu'elle prend sans cesse davantage l'allure d'un sentiment. En cela, notre poète est aussi près de Racine, de Marivaux que de Shakespeare. Mais, ce qui le rapproche d'eux davantage encore, c'est l'orientation qu'il donne à cet effort de psychologie sentimentale. Sur ses observations, il réfléchit; il part d'elles pour retrouver un modèle plus général. Il annonçait ce dessein, dès 1832 :

Un artiste est un homme, il écrit pour des hommes.

Et il ajoutait, que l'artiste,

Monte sur le théâtre, une lampe à la main,
Et de sa plume d'or ouvre le cœur humain (184).

Le cœur humain, et non pas un cœur d'homme. Je sais bien que, quelques mois plus tard, il s'écriait, dans *Namouna* :

Toujours le cœur humain pour modèle et pour loi.
Le cœur humain de qui? Le cœur humain de quoi?
Celui de mon voisin a sa manière d'être;
Mais, morbleu! comme lui, j'ai mon cœur humain, moi.

Donc il prétend partir de ce qu'il connaît, de ce qu'il ressent, de ce qu'il voit. Mais, il s'agit toujours de tirer du modèle une silhouette qui le dépasse; il s'agit, sans lui enlever ce qui fait sa vie individuelle (185), de retrouver à travers lui l'homme même. Ainsi les amoureux de Musset seront à leur manière, stylisés, eux aussi (186). Jules Lemaitre l'a bien compris, qui les jugeait : idéalisés, mais humains (187).

(184) *Dédicace de La Coupe et les Lèvres*.

(185) Et c'est bien là son dessein, puisque nous pouvons tous le reconnaître sous les traits de ses héros, et puisque certaines de ses héroïnes nous apparaîtront (ainsi M^{me} de Léry) comme des portraits dont nous pouvons nommer le modèle.

(186) Comme les grotesques.

(187) « Ils sont », disait-il (*Introduction au théâtre de Musset*), « plus élégants que nous... Ce sont les personnages et les dames de quelque Venise idéale ou de quelque invraisemblable Trianon » et pourtant « ces ombres délicates, ces pupazzi de rêve, portent des cœurs saignants, pareils aux nôtres ». Après quoi, allant jusqu'au bout de cette constatation, il ajoutait : dans le drame romantique « ce sont les détails de la vie extérieure qui sont vrais... et... ce sont les personnages qui ne vivent point »; chez Musset, au contraire, « vérité intérieure et caprice extérieur, cela veut dire poésie, et cela est tout le théâtre de Musset... Le mensonge (combien charmant!) est ici dans la forme, et la vérité (combien poignante!) est au fond. »

Voilà le but que notre poète poursuivait. L'a-t-il atteint? Je ne crois pas qu'on puisse en douter. Dans cette galerie d'amants qu'offre son théâtre, il en est de tous les âges où l'on aime, depuis Fortunio jusqu'au marquis Stefani. Et quelle variété d'accents! L'un a la fougue ignorante de l'adolescence, l'autre l'indulgence des hommes qui ont su souffrir (188); celui-ci traîne un scepticisme désabusé, ou bien la tare de son passé, celui-là croit à la perfection de la bien-aimée (189); il y a l'amant heureux, l'amoureux à qui l'on n'a encore rien donné (190); le mari sans inquiétude et celui que l'angoisse torture (191); le beau parleur qui séduit sans se prendre au jeu, le convaincu dont le cœur passe sur ses lèvres, celui qui part du scepticisme pour arriver à la passion et celui qui, plein de son amour, ne sait pas l'exprimer (192); toutes les sortes de Don Juan : l'égoïste, celui qui laisse un peu de lui à chaque aventure, celui qui meurt de son amour, celui qui en est possédé jusqu'à la folie, celui qui s'en défend vainement, celui qui ne sait même pas s'il aime (193). Quel lecteur ne s'est reconnu dans l'un de ces héros? Et pourtant, chacun de ces personnages, la critique aperçoit en lui un des aspects de Musset. Elle ne se trompe pas; tous sont nés de son expérience, mais tous vivent hors de lui. Et ce qui est vrai de ses amoureux, l'est autant de ses héroïnes (194). Il y a là une tendance (195) qui le rattache, elle aussi, à la tragédie d'autrefois.

Mais, tout théâtre qui s'oriente ainsi, aboutit nécessairement à une sorte de philosophie; celui de Musset ne manque pas à la règle. Certes, les idées qui s'en dégagent peuvent sembler parfois systématiques (196); mais, à mesure que les drames se succèdent, elles se précisent. L'âme humaine se dessine à leur lumière; l'homme apparaît écartelé entre ses deux natures. C'est Franck, déchiré entre son existence de débauche et l'amour pur qui s'offre à lui; Cordiani tourmenté, jusque dans la joie de sa passion, par le souvenir de l'amitié; Andrea sacrifiant son génie à cet amour qui le fuit. Déchire-

(188) Il s'agit de Fortunio et du marquis Stefani.

(189) Le prince d'Eysenach, Franck, Cordiani.

(190) Cordiani ou Fortunio.

(191) Le comte Ulric et André del Sarto.

(192) Clavaroche, Silvio, Valentin, Cœlio.

(193) Clavaroche, Perdican, Cœlio, Cordiani, Valentin, Octave ou Fantasio.

(194) Songeons aux différences qui séparent : Ninon de Laurette, de Cécile, de Camille, d'Elsbeth, de Carmosine et peut-être même de Ninette.

(195) La tendance à retrouver la vérité générale là où les hommes du Cénacle cherchaient avec soin le trait individuel.

(196) Dans *La Coupe et les Lèvres*, où les personnages sont comme étouffés par leur signification symbolique.

ment tel que parfois il coupe l'homme en deux. Voici naître en lui deux personnes distinctes, Octave et Cœlio. La critique, avec raison, a reconnu là deux aspects du même homme, et elle s'accorde ici avec un aveu du poète (197). Cette lutte de l'homme contre lui-même, c'est le centre du théâtre de Musset. Nul personnage n'échappe à son frisson douloureux, pas même le plus favorisé, Silvio. Il est jeune; Ninette et Ninon lui paraissent charmantes; on lui laisse le choix; il préfère Ninon; il l'épousera. Certes, nous ne sommes point ici dans le drame. Et pourtant : que le vieillard lui enseigne de petites ruses innocentes (198), la pureté d'âme de l'adolescent se froisse.

Quelle mélancolique et déchirante idée!
Elle est juste pourtant; qu'elle me fait de mal!

Et comme Laerte lui demande :

Ah! jeune homme, avez-vous aussi votre idéal?

Il s'écrie :

Pourquoi pas comme tous? Leur étoile est guidée
Vers un astre inconnu qu'ils ont toujours rêvé;
Et la plupart de nous meurt sans l'avoir trouvé.

Ce n'est qu'un moment de détresse. Cependant, Silvio entrevoit ici cette dualité où ses frères s'ensanglantent. Qui l'emportera? Le corps ou le rêve? La victoire toujours sacrifie une partie de l'homme. De là ce désir de mieux qui les tourmente tous, depuis Franck jusqu'à Perdican (199); de là leur instabilité. Or, en face de cet amoureux inquiet, voici la femme. Plus simple que lui (200), et souvent inconsciente de ses sentiments; mais double comme lui, sans toutefois que cette dualité la déchire. Cette simplicité fait d'elle la force agissante de ces drames. Dans les pièces d'Hugo, l'action reste presque toujours dominée par la volonté de l'homme; dans celles d'Alfred, c'est la femme qui dirige

(197) Aveu glissé dans une de ses lettres à George Sand (écrite de Paris, juillet 1833) : « Vous souvenez-vous que vous m'avez dit un jour que quelqu'un vous avait demandé si j'étais Octave ou Cœlio, et que vous aviez répondu : tous les deux, je crois. Ma folie a été de ne vous en montrer qu'un, George... »

(198) Cf. les conseils de Laerte. (I, 4.)

(199) Et l'on pourrait même dire : jusqu'au « Don Juan » de *Namouna*; encore un trait qui relie le conte improvisé aux pièces du *Spectacle*.

(200) Car elle ne s'analyse pas et ne tente pas de résister à ses caprices.

l'intrigue (201). Seulement, capricieuse et docile à ses caprices, perverse et n'essayant point de lutter, elle communique au drame ses sautes d'humeur (202). Cette psychologie de la femme, c'est la découverte du théâtre de Musset. Il faut convenir, avec M. Doumic, qu'Alfred « est l'un des plus admirables peintres de la femme, l'ayant su montrer à la fois si charmante et si haïssable ». Mais, entre ces acteurs, que sera la rencontre, c'est-à-dire l'amour? « Un jeu cruel », dit le critique (203). Il faut ajouter que, le plus souvent, ceux qui le jouent, ne le jouent pas d'après les mêmes règles. Le Baron, dit, dans *On ne badine pas* : « Vous le voyez, et vous l'entendez, excellente Pluche; je m'attendais à la plus suave harmonie, et il me semble assister à un concert où le violon joue : *Mon cœur soupire*, pendant que la flûte joue : *Vive Henri IV* » (204). Voilà l'aventure éternelle des amoureux de Musset. Presque jamais ils n'apportent dans leurs sentiments le même idéal. Pas même ceux qui semblent d'accord : Ninon, les enlèvements, les chansons nocturnes, le clair de lune lui mettent la joie au cœur, et Silvio tout bas en soupire. Déidamia aime Franck de son âme confiante, et l'étreinte du fiancé est pleine de souvenirs et de remords. Cordiani apporte dans sa passion la fougue de toute une vie, et Lucrèce est oublieuse et changeante. Chez les autres : le malentendu devient torturant, parfois mortel (205). Aucun des antagonistes ne peut bien comprendre l'autre. Lui qui dépasse les amoureux : l'homme est condamné à rester seul en face de lui-même. Fantasio le sent bien : « Hélas! tout ce que les hommes se disent entre eux se ressemble; les idées qu'ils échangent sont presque toujours les mêmes dans toutes leurs conversations; mais, dans l'intérieur de toutes ces machines isolées, quels replis, quels compartiments secrets! c'est tout un monde que chacun porte en lui! un monde ignoré qui naît et qui meurt en silence! quelles solitudes que tous ces corps humains! » (206) Voilà le fond des choses : cette impossibilité de communiquer. Et l'amour que ces jeunes gens poursuivent n'est qu'un effort pour briser

(201) Sauf dans *Fantasio* et *Lorenzaccio*. La chose s'explique puisque ce sont, dans le théâtre de Musset, les deux seules pièces qui n'aient pas l'amour pour thème essentiel.

(202) Toutes ses pièces pourraient s'intituler les *Caprices de...* Le nom seul changerait : ici Laurette et là Lucrèce, ailleurs Ninon ou Jacqueline...

(203) J'emprunte ces deux citations à l'article de M. Doumic : *De Scribe à Ibsen* (chap. II).

(204) *On ne badine pas avec l'amour*. (I, 3.)

(205) On peut dire, si l'on ne songe qu'aux pièces du *Spectacle* : souvent mortel. Andréa, Cœlio, Rosette ne meurent-ils pas de ce malentendu? et aussi Déidamia? Quatre cadavres en six pièces.

(206) *Fantasio*. (I, 2.).

ces barrières dans lesquelles chacun reste prisonnier. Aussi le rythme de ces pièces reste-t-il partout le même : « Aimer, n'être pas aimé, passer à côté du bonheur, s'obstiner à la poursuite d'un rêve qu'on n'atteindra pas, c'est le sort le plus commun » (207). Qu'y faire? Eviter l'amour? Non pas. Il y a, dans ce théâtre, des personnages qui n'aiment pas; c'est cette série de grotesques ou de demi-grotesques, qui commence à Spark pour monter jusqu'à Claudio et Tibia. Les uns ont tout sacrifié à la vie sociale (208); elle les a dépouillés de leur personnalité et leur a donné l'esprit de leur profession, ses tics, ses préjugés. L'autre (c'est Spark) s'est contenté de « se soumettre aux choses..... de se transformer et s'absorber en elles ». Il y a trouvé son équilibre; mais y a perdu sa jeunesse. « Moi, quand je fume, par exemple, ma pensée se fait fumée de tabac; quand je bois, elle se fait vin d'Espagne ou bière de Flandre..... il me faut le parfum d'une fleur pour me distraire, et de tout ce que renferme l'universelle nature, le plus chétif objet suffit pour me changer en abeille et me faire voltiger çà et là avec un plaisir toujours nouveau » (209); mais sa vieillesse sera sans souvenir. Que dis-je? Il est déjà vieux. Fantasio, cette vie lui paraîtrait intolérable. Il le proclame, lui, le seul personnage du poète qui exprime de façon théorique (210) ce que ses frères pensent: pour supporter de vivre, il faut parfois « commettre une grande folie, une de ces excentricités dont on rêve en ses heures de philosophie, et qu'on ne met pas à exécution, parce qu'on est lâche » (211). Or, de toutes les folies, la plus enivrante, ce n'est point de pêcher des perruques à la ligne, c'est d'aimer. Ainsi Fantasio nous ramène à la nécessité de l'amour. Cet amour qui, seul, peut rendre de la vie à la vieillesse. Parmi la galerie de vieillards sinistres que nous offrent les comédies, deux seulement gardent une âme : Laerte et Hermia. C'est qu'ils se souviennent d'avoir aimé. Entendons l'un apprendre à Silvio ce mystère qu'est l'âme de la jeune fille (212), et l'autre

(207) La définition est de M. Doumic. (*De Scribe à Ibsen*, chap. II.)

(208) Ainsi le baron (*On ne badine pas*). D'ailleurs, si les amoureux de ce théâtre n'ont pas d'occupations, tous les grotesques, par contre, leur profession leur assigne une place dans la société. Ils sont seigneurs de leur pays (le baron), prêtres ou pédagogues, magistrats (Claudio), notaires (M^e André). Ce n'est pas là une rencontre de hasard.

(209) *Fantasio*. (I, 2.)

(210) M. Doumic l'a montré. C'est dans *Fantasio*, la moins scénique des pièces du *Spectacle*, qu'il a cherché et trouvé ce que l'on pourrait appeler le commentaire philosophique de l'ouvrage.

(211) *De Scribe à Ibsen*. Fantasio ne dit-il pas, dans son langage imagé : « Prendre la lune avec les dents n'est pas à dédaigner »? (I, 2.)

(212) *A quoi rêvent*. (II, 1.)

évoquer l'histoire de sa jeunesse (213). Tous les deux en gardent une chaleur de cœur (214), une puissance de souffrir qui les mettent à part. On dirait d'un couple d'élite que le hasard des comédies aurait séparé un instant. Et lorsque l'amour peut conserver tant de jeunesse aux cheveux blancs, quelle vie ne doit-il pas apporter à la jeunesse? il n'est que de regarder la série des amoureux qui frémissent dans le théâtre de Musset! Ils pensent tous ce que chante la voix sous la fenêtre de Ninon :

Moi, pour un peu d'amour, je donnerais mes jours,
Et je les donnerais pour rien sans les amours.

Aussi bien n'a-t-on pas tué tout autre idéal? Les sévérités que Musset, depuis deux ans, ne ménageait pas à son époque, se retrouvent dans ses comédies. Andrea del Sarto se plaint du manque de solidarité entre les générations successives (215), il gémit sur la décadence de l'art : « Seul, parmi tant de peintres illustres, je survivs jeune encore au siècle de Michel-Ange, et je vois de jour en jour tout s'écrouler autour de moi. Rome et Venise sont encore florissantes. Notre patrie n'est plus rien. Je lutte en vain contre les ténèbres, le flambeau sacré s'éteint dans ma main. Crois-tu que ce soit peu de chose pour un homme qui a vécu de son art vingt ans, que de le voir tomber? » (216) Il flétrit la soif d'argent qui saisit les meilleurs artistes : « J'ai eu du génie autrefois », dit-il à l'ambassadeur de François I^{er}, « ou quelque chose qui ressemblait à du génie; mais j'ai toujours fait mes tableaux trop vite pour avoir de l'argent comptant.... Ah! le Corrège, voilà un peintre; il était plus pauvre que moi; mais jamais un tableau n'est sorti de son atelier un quart d'heure trop tôt. L'honnêteté! l'honnêteté, voilà la grande parole » (217). Et certes, c'est un fait que le peintre florentin trompa la confiance de François I^{er}; c'en est un encore, qu'il put

(213) Les *Caprices* (I, 2) : « Je l'aimais d'un amour sincère », dit-elle à son fils. Il n'y a pas, dans le théâtre de Musset, un autre personnage à cheveux blancs qui s'exprime de la sorte.

(214) Cf. ces vers de Laerte (*A quoi rêvent*, II, 1) :

Il faut bien mettre un peu de rouge à soixante ans :
On fait de la vieillesse une chose honteuse...
Croyez-vous cependant, mon cher, que la nature
Laisse ainsi par oubli vivre sa créature?...
Figurez-vous, Silvio, que j'ai, la nuit dernière,
Chanté fort joliment pendant une heure entière.
C'était pour intriguer mes filles; mais, ma foi,
Je crois, en vérité, que j'ai chanté pour moi.

(215) *André del Sarto* (I, 1) : « Nous vieillissons, mon pauvre ami », dit-il à Lionel, « la jeunesse ne veut plus guère de nous. Je ne sais si c'est que le siècle est un nouveau-né, ou un vieillard tombé en enfance. »

(216) *André del Sarto*. (II, 1.)

(217) *André del Sarto*. (III, 2.)

entrevoir la décadence de la peinture italienne. Mais les reproches formulés ici contre la Florence du xvi^e siècle, s'appliquent, en même temps, au Paris de 1833 (218). En faut-il une preuve? Fantasio et Spark, leur époque n'a rien de commun avec le crépuscule de la Renaissance. Pourtant, le grief qui leur vient aux lèvres, c'est celui qui rongeaient Andrea del Sarto : « Tiens, Spark, il me prend des envies de m'asseoir sur un parapet, de regarder la rivière, et de me mettre à compter 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, et ainsi de suite jusqu'au jour de ma mort ». Alors, l'autre précise : « Ce que tu dis là ferait rire bien des gens; moi, cela me fait frémir : c'est l'histoire du siècle entier. L'éternité est une grande aire, d'où tous les siècles, comme de jeunes aiglons, se sont envolés tour à tour pour traverser le ciel et disparaître; le nôtre est arrivé à son tour au bord du nid; mais on lui a coupé les ailes et il attend la mort en regardant l'espace dans lequel il ne peut s'élancer » (219). Spark lui-même en frémit. Et Fantasio alors? Et Musset? L'idée de la mort (220) les hante, parce qu'à toute leur génération on a « coupé les ailes » (221). Ainsi, les comédies de Musset contiennent une série de réflexions sur l'homme, sur la vie, sur le siècle; ne peut-on pas dire une philosophie? Une philosophie sans prétention, pénétrée d'idéalisme, mélancolique, parfois presque désespérante, mais dissimulant volontiers la tristesse sous le symbole, sous l'ironie, sous le paradoxe au besoin (222).

Une philosophie. Il n'y a rien là qui dût étonner les hommes du Cénacle. Mais ici le ton devait les choquer, et cet art de tamiser la détresse par le badinage. En dépit de ses principes, Hugo n'a jamais compris qu'on mêlât la raillerie et le sérieux, quand il s'agissait des idées; qu'on pût les aimer, y croire, et en sourire. Tandis que la philosophie de Musset semble un commentaire de sa formule : « La gaité est quelquefois triste et la mélancolie a le sourire sur les lèvres » (223). Bien plus, elle se double d'une morale. Le mot surprendra, peut-être. Les contemporains, qui avaient fait grief à l'auteur des *Contes d'Espagne* de traiter trop

(218) Et la preuve, c'est que Musset (dans ses articles du *Temps*, dans les *Vœux stériles*) les formulait contre son siècle.

(219) *Fantasio*. (I, 2.)

(220) Fantasio ne se cache point d'y songer; déjà Andrea s'était suicidé, et Rolla fera de même dans le poème composé un peu plus tard. Il y a alors, dans l'œuvre de Musset, une épidémie de suicides qui atteste le désarroi où ses réflexions plongent le poète.

(221) C'est déjà le thème du premier chapitre de la *Confession d'un Enfant du siècle* (1836).

(222) Pensez, pour le symbole, aux entretiens d'Octave et de Marianne; à ceux de Fantasio, pour le paradoxe.

(223) *André del Sarto*. (I, 3.)

légèrement les principes de la conduite individuelle, reprirent ces reproches contre le *Spectacle* (224). Plus tard, lorsque la gloire eut commencé de lui sourire, Alfred dut, pour adapter ses comédies à la représentation, en supprimer certains mots et certains personnages, qui eussent choqué le public (225); même ainsi remaniées, elles ne trouvèrent pas toujours grâce devant la censure. Et certes, il y a dans les drames de Musset, des détails, et parfois des situations qui semblent mériter ces réserves. Il peut paraître surprenant qu'un père enseigne à son futur gendre les moyens de séduire ses filles (226); qu'une mère se laisse interroger par son fils sur ses aventures d'autrefois (227); que le poète réserve ses encouragements à ceux qui veulent que Marianne berne son mari. Il est vrai encore qu'il met son plaisir à ridiculiser ceux qui représentent l'autorité, qu'ils s'appellent Claudio, le Baron, Bridaine ou Blazius; vrai enfin qu'il garde le culte de l'amour, même aux heures où l'amour se rit des règles et des lois. Mais si, en six pièces, il nous fait assister à deux adultères (228), il en condamne un de la façon la plus formelle. Dans *Andrea del Sarto*, le personnage qui nous émeut, c'est le mari trompé, fait rare dans notre théâtre. Quant à l'autre adultère, celui de Marianne (229), l'auteur prend soin, avant d'y pousser son héroïne, de l'en justifier : l'époux est vieux et tyrannique; il s'agit d'un mariage que la société a conclu sans consulter les cœurs. Il n'y a rien là qui rappelle l'amoralité tapageuse de *Mardoche*. Je vais plus loin : du point de vue de la morale sociale, le *Spectacle dans un Fauteuil* marque un progrès. Les irrégulières, l'Orvado, la Camargo, l'Amaegui sont remplacées sur la scène par des jeunes filles, et quelles jeunes filles! C'est Deïdamia refusant à son fiancé le baiser qu'il lui demande; Ninette et Ninon qui se croient compromises parce que Silvio et Irus ont croisé le fer chez elles; elles peuvent être romanesques, confiantes, audacieuses parfois, jamais elles ne s'oublient, pas même Camille, à l'oreille de qui ses com-

(224) Ainsi la *Quotidienne* écrivait (31 janvier 1833) : « Quelques peintures un peu trop lestes dont s'offense notre goût » (ceci à propos de *Namouna*); la *Revue Encyclopédique* écrivait : « La Belcolor ne vaut pas la scène dégoûtante et hideuse qui suit ce tableau sévère et si magnifique des funérailles. »

(225) Un exemple seulement : le personnage de Ciuta, dans les *Caprices*, disparaît, remplacé par Pippo, un valet de Cœlio.

(226) *A quoi rêvent les jeunes filles*. (Acte I, scène 4.)

(227) *Les Caprices de Marianne*. (Acte I, scène 2.)

(228) Celui de Lucrèce et celui de Marianne. La proportion est déjà beaucoup plus modeste que dans les *Contes d'Espagne* (où, sur quatre grands récits, on comptait quatre trahisons d'amour).

(229) Et cet adultère, auquel Marianne consentirait peut-être, ne se réalise point.

pagnes ont glissé tant de fâcheuses confidences. Mais, pourquoi nous arrêter au détail de telle intrigue et refuser de comprendre la leçon qui s'en dégage? Car, toutes les pièces du *Spectacle*, deux préceptes les dominant, nés des angoisses d'Alfred. On ne badine pas avec la débauche; voilà le premier. On le pourrait donner pour titre à *La Coupe et les Lèvres*, et à cette fantaisie de *A quoi rêvent les jeunes filles*. Deux pièces qu'il ne faut pas séparer; elles sont les deux faces d'une même méditation. D'un côté, le jeune homme qui a vécu sa vie en obéissant à ses impulsions, à ses caprices; il s'est assis aux tables de jeu, il a mené joyeuse existence avec des amis de plaisir. De l'autre, Silvio, l'adolescence vertueuse (230); celui-là, nos scènes modernes le raillent quand il y paraît. Musset s'insurge à l'avance contre cette ironie. Lequel des deux sera heureux? Ce sera Silvio. Parce qu'il n'est point d'âme « un peu bien située » qui puisse glisser dans la débauche sans faire effort pour revenir à l'existence apaisante. Effort vain : Franck aura beau tendre les bras, Belcolor sera toujours là avec son poignard. La mort de Déïdamia, la solitude qui retombe sur son fiancé, l'amour de Ninon et le mariage de Silvio, voilà, en positif et en négatif, la leçon qu'apporte au lecteur le *Spectacle* de 1833. Et Musset élargit encore ses réflexions dans le *Spectacle* en prose. *On ne badine pas avec l'amour*, plus qu'avec la débauche, c'est le titre de l'un des drames, mais tous les autres pourraient le porter. Et ce second conseil n'intéresse plus seulement quelques jeunes gens tourmentés par leur âge, il s'adresse aux vieux et aux jeunes, aux parents et aux amoureux. Prenez garde, dit le poète au père qui sacrifie sa fille à la raison d'Etat, à la mère qui lui cherche avant tout un bel établissement, au mari qui oublie, pour épouser une jouvencelle, ses cheveux blancs et ses rhumatismes (231); vos précautions n'empêchent pas l'amour de parler à son heure. Après quoi, se tournant vers les amants, il ajoute : méfiez-vous, vous, Cordiani et Lucrèce, qui ne songez qu'aux joies du moment; vous Marianne, qui cédez à vos caprices; vous, Camille et Perdican, qui n'écoutez que votre orgueil. Vous allez semer la douleur, pour ne trouver au bout de l'aventure que la honte et la fuite, ou la déception et le remords (232). Certes, l'homme doit aimer; mais il lui faut se souvenir que des ennemis

(230) *A quoi rêvent* (II, 1). Laerte pose au jeune homme cette question directe : « Franchement, mon cher, êtes-vous vierge? » et l'autre répond avec flamme : « Vierge du cœur à l'âme et de la tête aux pieds. »

(231) Par exemple au roi de Bavière (*Fantasio*), à la mère de Marianne, à Claudio.

(232) Les dénouements d'*André del Sarto* et des *Caprices* n'ont pas d'autre sens.

l'empêcheront de trouver vite le bonheur : le mensonge, l'égoïsme, l'orgueil, l'intérêt; et se prémunir contre eux. Car on ne badine pas avec la vie du cœur. Telle est la leçon qui se dégage de ce théâtre; on a le droit de dire qu'elle ne choque en rien la morale.

Tout cela (conversation poétique, — simplicité de l'intrigue, — abandon de la couleur locale, stylisation des personnages, goût de la psychologie, analyse exclusive du sentiment, d'où naissent une conception du cœur humain, et une floraison d'enseignements moraux), tout cela sépare nettement le théâtre de notre poète et le drame du Cénacle. Et Musset, en suivant son inspiration, rencontre souvent la veine de Racine et celle de Marivaux. Victor Hugo et ses amis le sentaient avec raison. Faut-il conclure de là à un classicisme déguisé? Non pas. Alfred, en composant ses pièces ne s'est nullement soucié de se rallier à une école. La preuve, c'est qu'il lui arrive en stylisant, d'annoncer les procédés du symbolisme; c'est qu'il lui arrive, dans sa fantaisie poétique, de retrouver l'atmosphère du théâtre de Shakespeare; et, en notant certains détails, d'une touche précise ou d'un mot cru, d'ouvrir la porte au réalisme (233). Et puis, à qui fera-t-on croire que *Fantasio* soit une pièce classique? En vérité, quand le Cénacle prétendait voir dans les comédies, je ne sais quel retour vers le classicisme, il voulait simplement dire qu'elles choquaient certains de ses principes. D'abord par l'éclectisme qu'elles attestent, ensuite par l'esprit qui les anime. Mais cet esprit, c'est celui de Musset, ami de l'observation, de la logique, de la clarté, épris d'analyse, avide de simplicité, prisant par-dessus tout la mesure et la nuance, créant autour de lui de la distinction (234), pénétré d'ironie; un esprit formé aux sources du xvii^e et du xviii^e siècles français, et qui leur doit ses goûts, ses procédés et sa démarche. La part du classicisme dans les comédies de Musset, c'est l'intelligence du poète; rien de plus. Mais cette intelligence que nos classiques ont pétrie, elle ne songe nullement à leur demander son inspiration. Elle puise dans la vie qui l'entoure; elle analyse les sentiments, les angoisses de ses contemporains. Elle travaille sur l'âme romantique.

(233) Ainsi dans *La Coupe et les Lèvres* (acte IV), pendant la scène où Franck, masqué, essaie de tenter la cupidité de la Belcolor.

(234) De là cette « allure aristocratique » que M. Lafoscade signalait fort justement (chap. VIII) chez les personnages de Musset, et qui, disait-il, les apparente tous, sans jamais faire d'eux pourtant « la répartition d'un même type ».

CHAPITRE IX

Le Romantisme du « Spectacle dans un Fauteuil »

En effet, les comédies du *Spectacle* ont beau transgresser certains dogmes du Cénacle, l'âme du romantisme vit en elles. Mille traits le prouvent (1).

LA FANTAISIE SHAKESPEARIEUNE.

Il suffit, pour s'en rendre compte, de suivre Musset dans son travail créateur. Le voici qui choisit le thème de sa pièce; tantôt, s'il emprunte ses personnages à l'histoire, il a soin de glisser dans leur cœur les angoisses dont il a été lui-même le témoin ou la victime; tantôt, s'il les laisse dans le cadre de la vie moderne, il s'attache à supprimer, de son œuvre, les détails trop particuliers. Il aboutit ainsi, dans les deux cas, à étudier le conflit de deux cœurs humains. Enfin, il dirige résolument son observation vers les profondeurs de la passion, comme faisait Racine, vers les détours de la coquetterie et les mobilités du sentiment, comme faisait Marivaux. Jusque-là, rien qui ne soit en accord avec la conception que nos classiques se faisaient du théâtre. Mais, le sujet ainsi délimité, il reste à dessiner l'intrigue dans ses détails, à lui choisir un décor. Et Musset, à ce moment, rompt avec les traditions; il leur substitue la fantaisie, chère aux manifestes romantiques avant 1830.

Voyons-le bâtir sa pièce. Et d'abord quelle est son attitude en face des unités? Les romantiques, on le sait, s'appliquaient à les transgresser : ils promenaient le public à travers tout un pays avec une sorte de recherche; ils proclamaient leur droit d'introduire une foule sur la scène, de suivre leur héros pendant une partie de sa vie. De même, dans les comédies de Musset. Mais, sans volonté agressive (2). Il arrive, quand les circonstances s'y prêtent, qu'il glisse sa pièce presque dans le cadre des unités. Ainsi *Andrea del Sarto*. Lorsque Gremio, au début du drame, voit Cordiani

(1) Il faudrait, aujourd'hui, être aveugle pour ne les apercevoir pas. Mais, à l'époque, les contemporains, frappés d'abord par le côté imprévu de ce théâtre, les voyaient moins facilement.

(2) Et il y a là, de Musset à ses anciens amis, une différence capitale.

descendre de chez Lucrèce, le soleil n'a pas encore paru (3), et le premier acte nous mène jusqu'au soir du même jour (4). Le rideau se relève : il fait « clair de lune », note le poète, et c'est la même nuit (5). Le jour ne rayonne qu'au moment où les envoyés de François I^{er} réussissent à s'entretenir avec Andrea (6); nous sommes alors, à quelques heures près, dans les limites permises. Seule, la dernière scène nous en fait sortir (7). Dans *Fantasio*, l'intrigue se noue par une déclaration où le roi de Bavière annonce les fiançailles de sa fille et l'arrivée du prince de Mantoue : « Ce soir peut-être, demain au plus tard » (8). A quel instant de la journée se passe cette scène? Le poète oublie de le dire. A la fin de l'après-midi, si nous voulons. La conversation qui commence aussitôt après, entre Sparck et Fantasio, se déroule à la lueur des lampions allumés pour fêter l'heureux événement. Le rideau se baisse avant le milieu de la nuit. Lorsqu'il se relève (9), nous sommes au lendemain; et la pièce se termine le soir de ce second jour, à la nuit tombée (10). Elle tient donc en vingt-six ou vingt-huit heures. Rien d'étonnant : un drame de crise peut, sans invraisemblance, tenir en de telles limites, surtout si on l'imagine animé d'une passion violente, et peu chargé d'incidents. Mais il ne faut pas imputer pareille rencontre à je ne sais quel dessein de revenir aux contraintes de la tradition. Cette hypothèse ne résiste pas aux faits. Musset n'a-t-il pas étendu son drame d'*Andrea del Sarto* par une scène qui le prolonge au delà des délais rituels? (11) La vérité est qu'il ne songe pas à l'unité de temps, pas plus pour l'attaquer que pour y asservir

(3) Gremio, réveillé et sorti dans la cour, dit : « ... J'entends marcher dans la cour; à quatre heures du matin, c'est singulier. » (I, 1.)

(4) Exactement aux environs d'onze heures du soir, puisque la dernière scène se passe au moment où Cordiani tue Gremio; et qu'auparavant, André avait recommandé à son portier de se mettre en faction à onze heures. (I, 2.)

(5) C'est le décor du premier tableau (acte II) : « Le jardin. — Il est nuit. — Clair de lune. » Et André, tout au début de son explication avec Cordiani, lui dit : « Crois-tu que ma main tremblerait? Pas plus que la tienne, il y a une heure, sur la poitrine de mon vieux Gremio. » (II, 1, *Comédies*, I, p. 82.)

(6) A la scène 2 du dernier acte; la première scène se passant, elle encore, la même nuit.

(7) Elle se passe le jour même de la visite de Montjoie, donc le lendemain du premier tableau, et dans le soir tombant (« Allons, le soleil baisse », dit Cordiani).

(8) *Fantasio* (1, 1).

(9) Au début du deuxième acte.

(10) C'est « une lampe à la main » qu'Elsbeth et sa gouvernante viennent visiter dans sa prison Fantasio, qu'elles prennent pour le prince de Mantoue (II, scène 7 et dernière).

(11) De même dans *Fantasio*, où la première scène peut-être se plaçait dans la matinée, aux yeux du poète.

son inspiration. Il donne à ses pièces la durée qui lui plaît. S'il arrive que l'intrigue tienne à l'aise en vingt-quatre heures (12), il n'essaie pas de la faire traîner en longueur. Si non, il n'hésite pas davantage à laisser glisser des heures entre les scènes, des jours entre les actes. Ainsi dans *On ne badine pas avec l'amour*, chacun des trois actes se passe au même moment de la journée (13); nous sommes sûrs qu'une nuit s'écoule entre la fin du premier et le début du deuxième acte (14), et, sans que le poète juge utile de le préciser, nous sentons bien qu'une autre au moins a coulé avant que le troisième ne commence. Il le fallait pour que l'amour eût le temps de naître chez Rosette, que les gens du village se missent à jaser (15), et que Perdican parlât d'épouser la bergère.

D'ailleurs, ces questions d'horaire présentent, aux yeux du poète, si peu d'intérêt qu'il écrit parfois une comédie sans y porter son attention. Ouvrons les *Caprices de Marianne*, et relisons-en les deux scènes capitales (16); elles se passent toutes deux près de la maison de la jeune femme. La première fois, Marianne sort, son livre de messe à la main; s'agit-il d'une prière d'après-midi, ou de la messe du matin? Comme il nous plaira. Par contre, les entretiens du deuxième acte ont lieu au moment des vêpres (17). Le même jour? C'est à nous d'en décider. Si nous nous représentons Marianne comme une impulsive, nous pouvons resserrer l'action en vingt-quatre heures; si au contraire nous l'imaginons plus réfléchie, nous laisserons passer un jour ou deux entre les deux actes.

Donc Musset ne cède à nul parti pris contre les unités. Il n'obéit qu'à sa rêverie. La preuve? C'est la façon dont il en use avec l'unité du lieu. Celle-là le gênerait, s'il y pensait; parce que son imagination établit toujours une harmonie entre les personnages et les sentiments d'une part, le décor de l'autre. Or, les personnages se succèdent et les sentiments se modifient. Ainsi la toile de fond. Foin de cette

(12) Non point en vingt-quatre heures exactement, mais peu s'en faut. Et les pièces de Corneille, la plupart, sont dans ce cas.

(13) Autour du déjeuner. Dès le premier acte, le chœur nous avertit que l'on est à table (I, 3); au deuxième acte (scène 2), le monologue de Bridaine a pour décor la salle à manger (« On met le couvert »). Enfin, le deuxième tableau du dernier acte apporte une précision semblable : « Que font-ils maintenant? Hélas! voilà midi », déclare Bridaine.

(14) Perdican n'aborde-t-il pas Camille par ces mots (II, 1) : « Déjà levée, cousine?... J'en suis toujours pour ce que je t'ai dit hier : tu es jolie comme un cœur. »

(15) C'est Rosette qui le déclare (III, 7) : « On se moque de moi quand je passe, et je ne pourrai plus trouver de mari dans le pays, après avoir servi de risée à tout le monde... »

(16) Les conversations d'Octave avec Marianne. (I, 1; II, 1.)

(17) Octave dit, en effet (II, 1) : « Je ferai aussi bien de dîner ici; voilà le jour qui baisse... Quel ennui que ces vêpres! »

salle unique, où les acteurs tragiques conversaient (18). Il faut son atelier à Andrea del Sarto, le jardin à Cordiani, à Lucrece sa chambre complice, et la campagne large ouverte aux fugitifs (19). Le poète imagine pour chacun de ses héros un cadre fait à son image; et donc il a besoin de toute une ville, pour le moins. Une ville dans laquelle Octave trouve le cabaret familial, Cœlio les rues où il promène sa détresse et la vieille demeure où il la calme, Marianne la maison où elle claquemure sa vertu et l'église qui la soutient. L'intrigue de *Fantasio* nous entraîne ainsi à travers Munich, de la rue au palais et des salles d'honneur au parc; celle de *On ne badine pas* fait le tour du château; elle s'arrête dans le salon et la salle à manger, entr'ouvre la porte du cabinet de travail, se joue sur les routes du village et sous les arbres de la forêt. Aussi Musset ne se contente-t-il point de changer le décor à chaque acte; chaque scène devient un tableau complet, avec ses sentiments et son cadre. Il prend donc, à l'occasion, plus de liberté avec les règles que Victor Hugo, et ses amis. En effet, tandis que ceux-ci, gênés par les nécessités scéniques, empruntent à la tragédie son dessin général, et s'arrêtent à mi-côte entre leur idéal nouveau et les traditions de notre théâtre, Musset, lui, ne fait pas mystère de son respect pour nos classiques; mais son imagination a été séduite dès la jeunesse (20), par le drame shakespearien, sa liberté d'allure, sa variété d'accent et de décor. Et le résultat? seul, il va, lui qui vient de rompre avec l'Ecole, jusqu'au bout de la réforme préconisée par le Cénacle (21). Il respecte l'unité d'action, sans doute. Mais, pour lui, elle n'exige point cette logique constante que nous retrouvons chez Hugo comme chez Racine. Que l'action progresse, que tous les personnages concourent à la faire avancer, voilà qui suffit (22). Ensuite, l'auteur est libre de la conduire à son gré. Au nom de cette liberté, le poète fait alors sa révolution. Avant lui, l'unité scénique c'était l'acte; avec

(18) « Ces grands péristyles... où, toutes les portes étant ouvertes, tout le palais désert, personne n'entre... ne ranime la pièce », comme écrira Musset lui-même en 1833. (*Sur la tragédie*.)

(19) C'est-à-dire à Cordiani et à Lucrece, fuyant Florence par la « route du Piémont ».

(20) C'est-à-dire au moment où elle se formait, voilà le point important.

(21) Et cela, sans aucun parti pris révolutionnaire; la façon dont Musset parle désormais de Racine et de son œuvre le prouve jusqu'à l'évidence.

(22) Car les fantoches du *Spectacle* jouent leur rôle dans le développement de l'action. C'est Gremio qui découvre à Andréa la trahison de Lucrece; Claudio qui, par ses reproches, précipite Marianne vers Octave; dame Pluche et les deux abbés qui, par leurs rapports et leur maladresse, compliquent le malentendu de Perdican et de Camille...

lui (23), c'est le tableau. La division en actes, qu'il garde d'ailleurs, est destinée seulement à marquer les charnières de la pièce. Mais chacun des tableaux forme un tout avec son décor, son ou ses personnages, sa nuance propre de sentiment. Il a ses dimensions, commandées par l'importance psychologique ou scénique qu'il présente et non par un souci factice d'équilibre; certains tiennent en quelques répliques (24), d'autres s'étendent presque jusqu'aux limites d'un acte (25). Enfin chacun d'eux s'encadre entre deux baissers du rideau. Innovation grosse de conséquences au point de vue du métier. A ce sujet, quelles réserves les critiques n'ont-ils point formulées contre les comédies d'Alfred? Même aux heures de gloire, les uns allaient répétant, en guise de protestation : et pourtant, ce n'est pas du théâtre (26). Les autres, mieux disposés (27), répondaient : évidemment, ce n'est pas du théâtre; mais qu'importe? ce spectacle n'en reste pas moins émouvant; il prouve que le génie peut se passer de ce métier soi-disant indispensable (28). Sur quelles raisons se fonde cette unanimité? D'abord, sur les changements de décor; ensuite, sur le caprice qui préside,

(23) Avec lui, et d'après Shakespeare.

(24) Ainsi le dernier tableau d'*André del Sarto* et celui des *Caprices de Marianne*.

(25) Ainsi, dans les *Caprices*, le premier tableau de l'acte I^{er}; la tradition, alors, y distinguerait six scènes (Marianne et Ciuta, Ciuta-Cœlio, Claudio-Tibia; Cœlio seul; Octave-Cœlio; Octave-Marianne).

(26) Lors de la première représentation d'*André del Sarto* (1848), on lisait dans l'*Assemblée Nationale* (4 décembre) : « Je parle de son théâtre qui n'est pas un théâtre »; dans le *Constitutionnel* (27 novembre) : « Le sujet... étouffe dans le cadre trop étroit, les scènes sont tellement émiettées... et décousues qu'elles ne donnent pas aux caractères et aux incidents l'espace nécessaire »; dans les *Débats* (27 novembre, feuilleton de Jules Janin) : « Ces poèmes... représentés par des créatures vivantes; il n'y a pas de puissance humaine qui puisse donner... la vie à ces images errantes dans le crépuscule d'un drame pénible et incomplet »; dans l'*Événement* (27 novembre, sous la plume de Vacquerie) : « De ce drame il a fait une élégie ». A propos des *Caprices de Marianne*, l'*Assemblée Nationale* (17 juin 1851), les *Débats* (16 juin), l'*Artiste* (1^{er} juillet), reprendront le même thème. De même, en 1866, à propos de *Fantasio*, le *Charivari* (22 août), le *Constitutionnel* (27 août), le *Pays* (27 août), l'*Union* (27 août), la *Revue Contemporaine* (15 août).

(27) Busoni, le critique de l'*Ordre* et de l'*Illustration*; Lireux (du *Constitutionnel*), Malitourne (de l'*Artiste*), Jules de Prémarmay (la *Patrie*), Paul de Saint-Victor (le *Pays*), surtout Théophile Gautier.

(28) Ainsi Gautier écrivait, à propos du *Caprice* (novembre 1847), que les directeurs avaient, dans leur idolâtrie du « métier », découragé Mérimée et Musset... les deux génies les plus naturellement dramatiques de notre époque, et il ajoutait (à propos de la *Porte ouverte*, avril 1848) : « Point d'entrées, point de sorties... aucun artifice, aucune ficelle »; à propos du *Chandelier* (août 1848) : « Cette charmante pièce, que les faiseurs flétriraient du nom de littéraire, a réussi comme un gros mélodrame »; à propos d'*André del Sarto* : « Telle est la pensée de ce drame intime, conçu en dehors de toutes les habitudes du théâtre »; enfin, sur les *Caprices* (juin 1851) : « Cette pièce... est conçue dans la liberté toute shakespeareienne de la comédie romanesque. »

dans toutes ces comédies, aux entrées et aux sorties des personnages. L'auteur a-t-il besoin de l'un d'eux? il le cueille dans la coulisse. Le juge-t-il inutile? il le fait disparaître derrière les portants, avec ce simple mot : « exit » un tel... Pourquoi? tel est son bon plaisir. Le fait est exact, mais il faut distinguer. Quiconque lit ces articles, pourrait en déduire que Musset suit sa fantaisie sans raison, (alors que la vraisemblance et la logique président à ces allées et venues) (29) ou bien qu'il est incapable de cette habileté qui prépare les événements. Rien de plus faux. Il excelle à nouer l'intrigue, à présenter ses héros. Ses scènes d'exposition vont droit au but, sans laisser dans l'ombre rien d'essentiel. Les confidences indispensables se mêlent à l'action et en ont déjà le mouvement. Prenons *Andrea del Sarto*, à titre d'exemple. Un homme descend d'une fenêtre, une fenêtre de femme. Tout cela, nous l'apprenons en quelques répliques par Gremio. Il s'agit d'un amoureux, nous le devinons, d'un amour coupable, puisque l'amant frappe le témoin indiscret d'un coup de stylet. Mais qui est-ce? (30) Voici Damien; il essaie de donner le change à Gremio, donc l'affaire doit être grave. Puis il fonce dans le jardin pour retrouver l'homme; il l'appelle. C'est Cordiani. Alors éclate la scène entre les deux amis (31). C'est l'exposition qui continue, mais le débat se fait si émouvant, que nous apprenons, sans nous en apercevoir, tout ce que nous devons savoir. Dès lors, comment parler, de je ne sais quelle défaillance dans la maîtrise dramatique de Musset? S'il ne nous explique pas chaque apparition de ses personnages, c'est qu'il ne juge pas la chose nécessaire, et j'ajoute : s'il la juge inutile, c'est que sa conception du théâtre l'y amène logiquement. En effet, dans ses comédies, grâce aux tableaux successifs, ce n'est pas l'acteur qui se déplace, c'est l'auteur, et le public avec lui. Ainsi, ce qui serait du décousu dans une pièce selon la tradition, devient naturel ici. Pourquoi Musset nous expliquerait-il ce que vient faire tel personnage, quand c'est nous qui l'allons chercher? L'action risque d'y perdre le vitesse de son mouvement (32); mais elle y gagne en vraisemblance.

(29) Il s'agit, aux yeux de Musset, de faire surgir des contrastes, de détendre l'émotion, de faire avancer l'intrigue; alors, il recourt à ses grotesques; puis, sitôt qu'ils ont joué leur rôle, il revient à l'analyse psychologique et nous ramène près des amoureux.

(30) Car si nous savons déjà le nom de la femme : « Madame Lucrèce », dit Gremio, rien ne nous renseigne sur l'identité de l'homme.

(31) (I, 1). La vivacité du dialogue ne peut pas ne point frapper le critique. A peine Gremio écarté, Damien se retourne vers le jardin et appelle : « Cordiani », l'autre paraît; tout de suite les reproches montent aux lèvres de Damien : « Insensé! en es-tu venu là? André, ton ami, le mien, le bon, le pauvre André! »

(32) Tant que, à la représentation, nous n'aurons pas trouvé le moyen de changer les décors sans perdre de temps; mais le problème

Y a-t-il rien de plus invraisemblable, en effet, que de voir défiler sur quatre pieds carrés tous les personnages d'un drame? Passe encore au xvii^e siècle, lorsque le théâtre était une sorte de jeu, dont spectateurs et auteurs acceptaient les règles. Mais après 1830, quand on a proclamé que le théâtre et la vie ne faisaient qu'un! Je pense au quatrième acte d'*Hernani* (33), quelle habileté ne faut-il pas pour nous faire admettre l'apparition successive de l'empereur et des conjurés; quelle imprudence, en effet, chez ces hommes qui viennent arrêter les détails de leur conspiration dans une sorte de souricière, sans même pousser les portes pour savoir si nul espion ne s'abrite derrière elles. Le génie peut, à la représentation, escamoter semblables impossibilités (34), mais la lecture les décèle. Rien de pareil chez Musset (35). En outre, cette façon nouvelle de conduire la pièce donne au dialogue plus d'aisance. Les personnages n'ont plus besoin de raconter d'où ils viennent, ni pourquoi ils viennent; il leur suffit de laisser entrevoir, ou de dissimuler, comme dans la vie, leurs sentiments et leurs desseins. De là, la plénitude des entretiens qui les mettent aux prises (36); de là, la variété du ton, et le mélange des genres, sans heurt choquant. Car amants et fantoches se croisent rarement sur le plateau; ils s'y succèdent à la faveur d'un changement d'atmosphère (37). C'est la sagesse même. Notre public se plie malaisément aux bouleversements trop précipités. Il veut bien s'émouvoir et s'amuser au même spectacle, à la condition qu'on ne lui présente pas à la fois le passionné et le pitre, l'un rudoyant l'autre. Mais alors, l'effet de contraste (38) serait impossible, sans ces points de suspension que Musset

n'est point insoluble. Toutes les innovations des dernières années (scène tournante, décors modifiés par les jeux de la lumière) favorisent les pièces de Musset, et cela suffit à prouver que sa formule (celle de Shakespeare) est bien celle de l'avenir.

(33) L'acte du caveau d'Aix-la-Chapelle. Dans ce caveau apparaissent successivement le roi, ensuite les conjurés, le nouvel empereur et ses soldats, le roi de Bavière et le duc de Bohême, Dona Sol...

(34) Impossibilités psychologiques et logiques, tout ensemble.

(35) La preuve c'est qu'après 1847, lorsqu'il essaya de supprimer des changements de décor, des invraisemblances apparurent aussitôt. Louis Ulbach (le *Temps* du 27 août 1866) protestait là contre lors des premières de *Fantasio*. « Pour lui, disait-il, seule la première version de la pièce comptait, l'autre étant contraire au goût, à la délicatesse, à la vraisemblance, à l'esprit. » Et Gautier (*Moniteur Universel* du 20 août), Paul de Saint-Victor (*Presse* du 27 août) se prononçaient dans le même sens.

(36) Sarcey signalait le fait à propos des représentations de *Fantasio* : « Une fois en situation, les personnages ne disent que ce qu'il faut et le disent net et court. » (*Assemblée Nationale*, 27 août 1866.)

(37) A part certains moments, où les grotesques doivent intervenir auprès des personnages de premier plan. Ainsi les *Caprices* (II, 3).

(38) Que Musset, d'accord avec les hommes du Cénacle, considère comme une nécessité.

glisse entre ses tableaux. Tout cela reste donc très logique. Mais, surtout, tout cela apparaît imprégné de romantisme. L'indépendance, l'inspiration, la fantaisie, l'antithèse se donnent là libre cours. Le Cénacle, en 1830, n'avait point d'autre ambition. La préface de *Cromwell* l'atteste; l'auteur dramatique des temps écoulés, dit-elle, entraînait son public dans un monde où « l'âme humaine » s'épanouissait seule. Quant à l'autre face de l'être humain, « la bête », c'est-à-dire la laideur et le ridicule, on l'écartait de la scène tragique. Au contraire, dans le drame moderne, « le corps... joue son rôle comme l'âme; et les hommes et les événements mis en face par ce double agent, passent tour à tour bouffons et terribles, quelquefois terribles et bouffons tout ensemble ». Au nom de ces principes, la poésie est « dans l'harmonie des contraires », « tout ce qui est dans la nature est dans l'art », V. Hugo conviait ses fidèles à bâtir des pièces où se mêleraient toujours le bouffon et le sublime. Voilà le but de leurs efforts. Pour y parvenir, il indiquait à ses troupes plusieurs routes. On peut introduire dans l'action tragique, des silhouettes burlesques, ce qu'il appelle « des masses homogènes » et des « caractères complets », ainsi « Dandin, Prusias, Trissotin, Brid'Oison, la nourrice de Juliette »; on peut y glisser des personnages plus complexes, mais chez qui le ridicule domine : « quelquefois empreints de terreur, ainsi Richard II, Begears, Tartufe, Méphistophélès; quelquefois même voilés de grâce et d'élégance comme Figaro, Osrick, Mercutio, Don Juan » (39); on peut enfin semer de traits qui font sourire la psychologie des héros : « ainsi Socrate, buvant la ciguë et conversant de l'âme immortelle et du Dieu unique, s'interrompra pour recommander qu'on sacrifie un coq à Esculape. Ainsi Cromwell dira : « J'ai le Parlement dans mon sac et le Roi dans ma poche »; ou de la main qui signe l'arrêt de mort de Charles I^{er} barbouillera d'encre le visage d'un régicide qui le lui rendra en riant » (40). Entre ces procédés, libre à l'auteur de choisir. Seul le résultat importe, c'est-à-dire le mélange des genres. Tel était, entre 1827 et 1830, l'article capital de la doctrine du Cénacle. Chacun s'y plia; Victor Hugo, le premier. Faut-il rappeler, dans *Marion Delorme*, la scène où les comédiens chantent devant Laffemas, qui ne pense qu'à retrouver Didier? Dans

(39) Le simple rapprochement de ces noms, groupés par la préface de *Cromwell*, suffit à montrer combien le mot « grotesque » reste vague dans l'esprit de l'auteur. Quoi de commun, par exemple, entre la figure sinistre, et nettement orientée vers le tragique, de Richard II, le traître de mélodrame, destiné à faire frissonner, mais invraisemblable qu'est Begears (*La Mère coupable*) et ce gai compagnon, sympathique, nullement redoutable ni ridicule, Figaro?

(40) Pour toutes ces citations, cf. la préface de *Cromwell* (Hetzel, pp. 17, 31-33).

le *Roi s'amuse*, les lazzi de Triboulet devant la douleur de Saint-Vallier? Dans *Ruy Blas*, le rôle de Don César de Bazan? Dans *Lucrèce Borgia*, l'arrivée des moines au milieu de l'orgie? (41) Toutefois, à part de petits rôles (42), il n'y a pas, dans le théâtre d'Hugo de personnages purement comiques. Et le plus clair de son effort consiste à compléter, de quelques traits d'humanité moyenne, les silhouettes historiques de ses héros (43). Son imagination, qui se plaît dans le tragique, l'emporte en dépit de lui-même; elle saisit Triboulet et le précipite dans la douleur, au point de nous faire oublier sa bosse et sa folie. Elle élève ses héros (44) à de telles hauteurs que nous ne remarquons plus les liens qui les relient encore au commun des hommes. Et l'impression que garde le public reste tragique, malgré tous les dosages qu'il a voulu faire, lui, Hugo. Musset partage sur ce point, l'opinion de ses anciens amis. Pour lui comme pour eux, le théâtre doit se rapprocher de la vie le plus possible; à ses yeux comme aux leurs, la nature mêle les éléments les plus divers : l'existence ne bâtit pas de drame où le comique n'ait sa place, et le théâtre se doit de reproduire ces contrastes. Voilà qui suffit à créer, de lui à eux, une parenté d'idéal. Mais encore, quels procédés employer, pour obtenir cet alliage? Tout de suite, les divergences apparaissent entre notre poète et Victor Hugo. Elles ont ceci de piquant qu'aucun d'eux n'adopte l'attitude qui lui semblerait naturelle. A première vue, il paraîtrait logique que l'esprit systématique du chef du Cénacle l'inclinât à peindre des caractères monochromes, les uns destinés à soulever un rire homérique, les autres emportés par la passion, et à les dresser face à face dans ces heurts qu'il aimait; il paraîtrait logique qu'Alfred, avide d'études psychologiques (45), eût entrepris

(41) *Marion Delorme* (III, 10); *Le Roi s'amuse* (I, 5); *Lucrèce Borgia* (III, 1 et 2).

(42) Des rôles de duègnes notamment; Dame Guggligoy (*Cromwell*) ou, dans *Ruy Blas*, la « Camerera Mayor ».

(43) Et à leur faire parler la langue de chaque jour. Hugo se rallie donc, le plus souvent, au troisième procédé qu'il avait signalé pour l'emploi du grotesque. Aussi bien, cette préférence permettait de montrer les rois, — si nombreux dans le théâtre d'Hugo, — ramenés aux proportions des hommes ordinaires, et même de pauvres hommes.

(44) Notamment Olivier Cromwell.

(45) Et à qui l'on dénie si volontiers l'esprit de système et même la vigueur des conceptions. La critique de l'époque y a insisté avec complaisance. (Cf. les *Poisons*, de Sainte-Beuve; les *Ecrivains modernes de la France*, par Chaudesaigues, 1841; les *Binettes Contemporaines*, de Commerson, 1854; les *Etudes critiques*, de Lamartine; et ce jugement de Latour, dans un article du *Correspondant*, mai 1859, à propos des poèmes de Musset : « On éprouve en les quittant je ne sais quel désappointement final, comme au sein de merveilleux matériaux d'où l'édifice ne serait pas sorti »). Même, depuis lors, de nombreux critiques ont porté un jugement semblable. Ainsi M. Bigot (*Les Poésies de Musset*, 1865),

de montrer aux prises, dans l'âme d'un même personnage, ces tendances contradictoires, de le peindre à la fois ridicule par mille défaillances et tourmenté d'un idéal qui le dépasse. Qu'arrive-t-il? C'est chez Hugo que nous rencontrons des personnages à deux faces (46) : ainsi Triboulet; tandis que les personnages de Musset se divisent en deux camps : les uns, tout passionnés, chez qui rien n'est ridicule ni burlesque (47), les autres, tout d'une pièce, et franchement comiques. Ils appartiennent à cette famille de caractères, où la préface de *Cromwell* voyait des « masses homogènes ». Illogisme? Non pas. Car ce mot de grotesque, les deux poètes le conçoivent de façon différente (48). L'auteur d'*Hernani* le ramène au monstrueux, parfois à l'odieux (49); pour lui, l'idéal, c'est Caliban. Tandis que Musset, avec son souci d'observation, le voit sous l'angle du ridicule; pour lui, la silhouette type, c'est Falstaff. Peu importe, dira-t-on peut-être. Il importe beaucoup. Le difforme, en effet, n'est qu'une forme plus monstrueuse du tragique. Dès lors, les confondre devient chose facile. Mais lorsqu'il s'agit du ridicule, le mêler dans le cœur d'un homme, à la passion, à la douleur, serait une gageure. La vie n'offre pas si souvent pareil spectacle. Encore ne le remarquons-nous que quand nous y assistons en pleine indifférence. Or, l'auteur se propose justement de ne pas nous laisser indifférents. Dès lors, s'il mêle les traits comiques et les élans du cœur, nous allons, nous public, être sollicité presque au même instant par le rire et par les larmes. C'est un trait du caractère français que de ne point se plaire à semblable conflit, et Musset a l'esprit trop de chez nous pour ne pas le sentir le premier. Enfin, sa psychologie tend à styliser; elle s'attache aux grandes lignes de la silhouette humaine; elle idéalise; et c'est assez dire qu'il lui faut dans ces lignes mêmes une harmonie et une beauté. Dès lors, comment pourrait-il admettre l'idée de nous faire

M. Bourget (*A propos d'Alfred de Musset, le Parlement*, 6 mai 1880), M. Degron (*A travers le XIX^e siècle*) ou Emile Faguet (*Le XIX^e siècle* : « Une certaine force de pensée et une certaine puissance d'imagination, c'est ce qui a manqué à Musset. ») Mais ici il faut prendre garde; le plus souvent, on ne raisonne ainsi que lorsque le souvenir d'Hugo s'est présenté à l'esprit de l'auteur. Ce qui prend alors la forme d'un jugement catégorique n'est guère que l'aboutissement d'une comparaison; et celui qui la fait, — entraîné par elle, — néglige sans s'en apercevoir tout un côté de l'esprit de Musset, sur lequel nous insisterons et que l'évolution même de son œuvre met en évidence : la logique foncière.

(46) Je ne dis pas : complexes. En fait, nous ne descendons jamais assez profondément en eux pour avoir l'impression de la complexité.

(47) Leurs défauts, leurs fautes (je pense au vol commis par André) ne parviennent pas à les avilir.

(48) Bien qu'ils puisent, l'un comme l'autre, l'idée de leurs personnages grotesques à la source shakespearienne.

(49) Chez Musset, je ne vois guère qu'un fantoche qui nous soit odieux : le Claudio des *Caprices*.

sourire de ses amoureux? Autant de raisons qui devaient amener Musset à concentrer tout le comique dans quelques personnages secondaires (50). De là cette série de fantoches, qui pirouettent à travers ses drames, tantôt avec des reflets sinistres, tantôt uniquement bouffons, — mais qui tous, ont un air de famille. Ces ressemblances, du reste, leur viennent d'une source commune; c'est le théâtre de Shakespeare. La chose est naturelle. Que cherche, ici, Musset? un effet de contraste. Pour l'obtenir, deux conditions sont nécessaires : il faut que les fantoches soient à la même taille que les amoureux (51), que, dominés par le ridicule comme les autres par la passion, ils dressent en face de la peinture stylisée de la jeunesse, une autre stylisation : celle de la bêtise humaine; en outre, pour mieux faire ressortir la vie profonde des autres, il sied qu'ils apparaissent tout d'une pièce. Ce sont des repoussoirs et des personnages de parti pris (52). Dès lors, Musset ne songe pas à les tirer de la réalité, mais sa mémoire n'a qu'à puiser dans les farces du grand Will. Alfred, d'ailleurs, ne tâche pas de dissimuler son emprunt. Comme son modèle, il crée des « sots prodigieux », d'une « bêtise pleine d'ampleur, affectant des proportions dithyrambiques » (53). La silhouette de ces pantins, le dessin de leur caractère, leurs proportions, cette sottise qui absorbe leur personnalité, leur manière de s'exprimer (tantôt dominée par l'idée fixe (54), tantôt voletant d'un sujet à l'autre sans pouvoir jamais se fixer sur aucun) (55), leur fatuité, l'impossibilité où ils se trouvent (56) de comprendre les autres, enfin leurs noms parfois (57), tout les rattache à la lignée

(50) Qui, eux, sont tout d'une pièce. Dès lors, le mélange des genres est atteint, sans que la psychologie s'y noie, ni que l'analyse s'en embrume.

(51) Sans quoi le contraste ne frapperait pas assez. Ainsi les deux familles de personnages du *Spectacle* : amoureux et fantoches présentent des caractères semblables à certains égards; ils se rattachent, les uns et les autres, à une famille commune, si l'on veut, et, les uns comme les autres, ils sont simplifiés, stylisés. Entre ces deux groupes, la série des héroïnes féminines, nées de l'observation, glisse la diversité de la vie même.

(52) En effet, tandis que les passionnés, si stylisés qu'ils puissent être, restent des portraits; les fantoches représentent et incarnent une formule esthétique; de là leur rigidité, leurs allures de mannequins.

(53) Ainsi s'exprime M. des Essarts (*Le Théâtre d'Alfred de Musset*, troisième partie : Le comique de Musset.)

(54) Ainsi le baron de *On ne badine pas*, et son leitmotiv : « Passons dans mon cabinet ».

(55) Cf. les conversations de Claudio et de Tibia.

(56) Sans même s'en apercevoir, et c'est là ce qui creuse un fossé entre eux et un Fantasio, par exemple.

(57) Je pense à Claudio, à Tibia. D'ailleurs Musset emprunte volontiers les noms shakespeariens; il y a un Gremio dans la *Mégère*, un Montjoie dans *Henri V*, un Claudio dans *Mesure pour Mesure* et dans

shakespearienne. Avec, pourtant, deux modifications où se révèle l'esprit de Musset. Les grotesques de l'Anglais, leur langage truculent est semé, à pleines mains, d'à peu près, de calembours, de quiproquos et de coqs-à-l'âne. Ceux d'Alfred ne dépassent jamais certaines limites (58), même lorsque le poète veut donner, lui aussi, cette impression de papillottement. Ainsi Claudio et Tibia (59). Aucune suite dans leurs répliques; mais le procédé diffère : chacun des personnages s'attache au dernier mot de son partenaire (60). Pareille transformation fait comprendre ce que Musset rejette dans le modèle qu'il a adopté. Ses grotesques sont le rire de Shakespeare adapté à des oreilles modernes et françaises. En outre, l'auteur leur donne une valeur symbolique. Tous ont des cheveux blancs (61); tous portent un titre : celui-ci est prince régnant, et cet autre courtisan; celui-là est magistrat; le quatrième se rengorge dans sa charge de bailli (62); et les derniers : dame Pluche, Bridaine, Blazius, ce sont des éducateurs. Ils incarnent donc la vieillesse et l'autorité; toute l'autorité, depuis celle du trône, jusqu'à celle de la pédagogie, en passant par celle de la justice et de l'église (63). L'ironie dont Musset les crible frise la satire sociale. Car c'est la société qui les a déformés, c'est elle qui a courbé l'échine de Marinoni, glissé dans le pauvre esprit du baron l'habitude de traiter les problèmes de la vie comme autant de questions administratives, et restreint devant Bridaine et Blazius l'horizon de l'existence à des satisfactions d'estomac. Sans doute, elle leur a distribué des prébendes, mais cependant elle leur dérobait leur personnalité, tandis que l'amour épanouit les dons de l'intelligence et les richesses de chacun (64). Ainsi, de cette utilisation du comique, se dégage une manière de philosophie. Double modification qui

Beaucoup de bruit pour rien, une Marianne dans *Mesure pour Mesure* encore, une Rosalinde dans *Comme il vous plaira*, un Malvolio dans la *Nuit des Rois*, une Hermia dans le *Songé d'une Nuit d'été*.

(58) Songez à la scène des *Caprices* (II, 1) où Octave et Claudio échangent les épithètes les plus extravagantes : « Sénateur incorruptible, godelureau chéri, cher pilier de cabaret, cher procès-verbal, aimable croupier de roulette, chère sentence de mort, cher cornet de passe-dix, cher verrou de prison »... Aucune d'elles n'est grossière ni triviale.

(59) Les *Caprices de Marianne* (I, 3).

(60) Il faudrait citer la scène entière. Bornons-nous à ces répliques :

TIBIA. — Un arrêt de mort est une chose superbe à lire à haute voix.

CLAUDIO. — Ce n'est pas le juge qui le lit, c'est le greffier.

TIBIA. — Le greffier de votre tribunal a une jolie femme...

(61) A l'exception peut-être du prince de Mantoue.

(62) Le prince de Mantoue, Marinoni, Claudio, le Baron.

(63) Bridaine est « curé de la paroisse » et Blazius, lui aussi, est d'église.

(64) Encore une idée qui relie le *Spectacle* aux *Contes d'Espagne*, d'une part, aux croyances du Cénacle, de l'autre.

rapproche ces fantoches du plan où sont les amoureux. Il ne reste plus qu'à jeter ensemble dans l'action les deux groupes de personnages. Musset, ici encore, procède avec beaucoup de prudence; car, s'il cherche des effets de contraste, il veut aussi maintenir dans ses pièces l'unité d'accent (65). Donc, il distingue, dans sa troupe, des premiers rôles; ce seront toujours les amoureux. A côté d'eux, les grotesques feront figure d'utilités. Les premiers tiendront la scène, les autres y passeront. Se rencontreront-ils? Le découpage en tableaux permet au poète d'atteindre le contraste par deux voies : par simultanéité ou par succession rapide (66). Il ne semble pas qu'il ait hésité; plus ses fantoches étaient ridicules, plus il répugnait à distraire entre eux et Cœlio, Perdican, ou Fantasio l'attention de son public. A part les moments assez rares où Claudio doit apercevoir Octave près de sa maison (67), et faire des reproches à Marianne, où Pluche doit rendre des comptes à Camille (68), et Blazius procurer à Perdican la lettre à sœur Louise (69), les grotesques passent dans de courts tableaux qui n'encadrent qu'eux seuls. Ce sont de « savantes dissonances », dit fort justement M. des Essarts (70); des dissonances fugitives et qui viennent enrichir sans jamais la faire oublier la grande phrase du drame. Le contraste n'en est peut-être que plus frappant; c'est assez dire que notre poète a réalisé dans son théâtre un des rêves du Cénacle. Mais l'unité de ton n'en sort point malmenée, et, comme l'écrivait un critique : « Musset n'est jamais si Français qu'au moment où il semble Anglais par l'effusion du lyrisme ou l'emportement de la bouffonnerie. Le goût l'avertit, et la grâce s'interpose... C'est avant tout Shakespeare à Paris, Shakespeare à Versailles, et, parfois même, Shakespeare à Trianon » (71), donc Shakespeare accommodé au goût classique, et le mélange des genres accordé à l'unité d'accent. Cependant, nos romantiques ne pouvaient pas ne pas reconnaître là un de leurs dogmes.

(65) Et que, des contrastes qu'il multiplie, naisse cependant chez le lecteur une impression cohérente.

(66) En séparant d'un baisser de rideau les tableaux où les passionnés se débattent et ceux où les fantoches font leurs pirouettes.

(67) Les *Caprices de Marianne* (II, 1). Il le faut pour que le vieux juge fasse à sa femme les menaces qui la précipitent vers Octave (II, 3).

(68) *On ne badine pas* (III, 4). Scène qui met en lumière les indécisions, donc le trouble de Camille.

(69) Ibid. (III, 2). D'où, chez Perdican, le désir de blesser sa cousine et les avances qu'il fait à Rosette.

(70) Dans sa *Conférence* (déjà citée).

(71) M. des Essarts : *Le Théâtre de Musset*; M. Lafoscade dit également, dans sa thèse (chap. II), que les fantoches de notre poète sont « tracés d'un crayon fort original » et que, si « le thème » reste « sensiblement le même », chez Shakespeare « les variations sont moins sobres, les motifs moins arrêtés ».

Les cadres où s'agitaient ces personnages n'étaient pas non plus pour les surprendre. Sans doute, lorsque Victor Hugo ou l'un de ses fidèles lisait (72) quelqu'un des drames du *Spectacle*, il pouvait regretter comme une faiblesse l'absence de couleur locale; même, lorsqu'il les parcourait l'un après l'autre, cette constatation pouvait s'imposer à lui, que les préoccupations d'exactitude historique ou géographique allaient s'amenuisant dans le théâtre de Musset, et elle n'était point pour le satisfaire. Mais le cadre de ces pièces n'en restait pas moins fidèle aux préférences du Cénacle. Presque toutes les pièces du recueil entraînent le lecteur vers des pays exotiques : c'est le Tyrol de *La Coupe et les Lèvres*; la Bavière avec *Fantasio*; surtout, et le plus souvent, le paysage italien. Aussi, M. Bidou (73) a-t-il pu les rassembler sous ce titre : le *Théâtre d'Italie* (74)... Même dans celles de ces comédies où l'action se passe ailleurs (75), l'Italie trouve sa place. La Belcolor n'apporte-t-elle pas dans l'atmosphère de *La Coupe et les Lèvres*, un parfum qui lui vient de la terre natale? Le prince de Mantoue ne se trouve-t-il pas aussi à l'aise que chez lui dans la Munich de *Fantasio*? Ce Tyrol et cette Bavière ont frontière commune avec l'Italie (76). Seuls, *A quoi rêvent les jeunes filles*, — (mais qui pourrait dire en quel pays se passe *A quoi rêvent les jeunes filles*? un pays de larges clairs de lune et de sérénades) — et *On ne badine pas avec l'amour* (77) échappent à la fascination italienne. Dans tous les autres drames, nous apercevons quelque coin d'Italie. Une Italie assez imprécise, sans doute; mais lorsque le poète connaîtra Florence et Venise, il nous la peindra sous les mêmes couleurs (78). Avec quelques

(72) Si tant est qu'ils aient lu les drames du *Spectacle*. Lamartine a confessé, dans ses *Entretiens*, qu'il connaissait fort mal l'œuvre de notre poète; et l'on a souvent l'impression que, certains mis à part (comme Sainte-Beuve), les hommes du Cénacle ne l'avaient pas beaucoup plus fréquentée.

(73) Dans l'étude qu'il a consacrée au théâtre de Musset. Il s'agit d'une série de conférences, publiées dans *Conferencia*. Le *Théâtre d'Italie* est le titre de la deuxième conférence (15 octobre 1920), qui s'attache aux pièces du *Spectacle*.

(74) Il y a dans le *Spectacle* : *La Nuit Vénitienne*, *André del Sarto*, les *Caprices de Marianne*, *Lorenzaccio*.

(75) *La Coupe et les Lèvres*, *A quoi rêvent... Fantasio*, *On ne badine pas avec l'amour*.

(76) La rupture du mariage entre Elsbeth et le prince de Mantoue ne risquerait-elle pas d'entraîner la guerre, la campagne et l'invasion? Musset y insiste complaisamment (acte II, scène 1; acte II, scène 4; acte II, scène 5).

(77) Où la scène se passe en province française, sans qu'on puisse nullement préciser davantage.

(78) Dans les *Nuits*, dans certaines de ses pièces (*Bettine*, *Carmosine*) ou de ses nouvelles (*Le Fils du Titien*), dans les *Vers à mon frère revenant d'Italie*.

touches plus sombres, voilà toute la différence. D'ailleurs, la poésie lumineuse qu'il prête, en 1833, à Venise, à Florence ou à Naples, n'était pas faite pour déplaire aux romantiques. Ceux qui s'étaient délectés en lisant les *Marrons du Feu* ou *Portia*, retrouvaient, dans les comédies du *Spectacle*, sous un ciel presque semblable, la même atmosphère et la même troupe, avec ses passions violentes, ses amours et ses colères, ses duels, ses assassinats, ses entremetteuses et ses sbires (79). Ainsi ces pièces se déroulent dans un cadre imprégné d'exotisme. Toutefois, cet exotisme reste vague, à dessein. Les quelques allusions précises qu'apportaient jadis *Don Pâez* ou *Portia* disparaissent. Nous savions où habitait l'Orvado, et nous ignorons dans quelle partie de Florence se dresse l'atelier d'Andrea, dans quelle ruelle napolitaine la maison du juge Claudio. Musset ne se soucie point de localiser. J'en trouve dans les *Caprices* une preuve plus flagrante : Octave est assis dans sa tonnelle (80) ; quel vin boit-il ? Marianne le lui demande et lui de répondre : « N'en riez pas, ce sont les larmes du Christ en personne ». Ainsi, le poète, loin de chercher les mots étrangers, les traduit lorsqu'il les rencontre. Si l'on pense à la joie avec laquelle il jetait autrefois, dans ses vers, des vocables italiens, anglais, on mesure le chemin parcouru. Pourtant, si Musset ne sème pas dans le décor mille traits précis, c'est que son effort se dépense à lui donner plus de poésie générale ; et ce souci-là ne l'entraîne pas si loin de l'idéal romantique ; il le rapproche de Lamartine et du Shakespeare des féeries (81). Qu'on relise *A quoi rêvent les jeunes filles*. Un château dans un grand parc ; ou plutôt : un grand parc avec un château ; car c'est le parc qui nous enveloppe constamment ; il pénètre, de tous ses parfums, dans la chambre de Ninon, en même temps que la romance de l'inconnu (82) ; il borde la terrasse où rêvent les deux sœurs (83). Ce jardin, si favorisé que, même en pleine nuit, nul n'y sent le frisson du froid, ferme l'horizon dans tous les sens ; « la scène est où on voudra », dit le poète (84). Et de fait, peu importe : il n'y a rien au delà des murs. Nous sommes transportés au pays des fées. Leur baguette a réuni

(79) Musset, sans doute, ira faisant chaque fois moins de place à ces catastrophes et à ces personnages excessifs. On les retrouve cependant dans *André del Sarto*, dans les *Caprices*, et voilà qui relie encore le *Spectacle* aux préférences de l'Ecole.

(80) Acte II, scène 1.

(81) En l'éloignant de Victor Hugo et peut-être du Shakespeare des pièces historiques.

(82) *A quoi rêvent* (I, 1).

(83) Ibid. (acte II, scène 2).

(84) C'est l'indication placée par le poète lui-même en tête de sa comédie.

là les charmes de tous les pays : le climat de l'Italie et ses nuits sans voile, les dessins harmonieux du jardin à la française (85), les vastes ombres du parc anglais (86). Ce petit coin ne tient à aucune terre précise, pas plus que l'île de la « Tempête » ; il a le charme subtil du bois, près d'Athènes, où, tandis « qu'il fait nuit » (87), Titania, Obéron et les fées prennent leurs ébats. Au fait, le même titre ne conviendrait-il pas à la comédie : *Le Songe d'une Nuit d'été*? Nous sommes en plein paysage de féerie shakespearienne; un paysage où la nature tient autant de place que, jadis, les villes dans les *Contes d'Espagne*. Il semble que, depuis 1830, Musset ait soudain découvert la poésie du plein air et des arbres, et qu'il soit tenté par le charme des belles nuits. Jusque dans les villes où il nous ramène souvent (88), il lui faut des jardins complices : il y en a un autour de l'atelier d'Andrea, un autre qui emprisonne la maison de Marianne, un autre où la princesse Elsbeth peut rêver, un autre qui sépare du village le château de Perdican. Chacun d'eux a son caractère particulier, sans doute : l'un (89) a plus de pénétrante poésie; l'autre, où Camille et son cousin badinent si imprudemment, nous apparaît parcouru d'une sève plus riche; celui-ci reste plus mystérieux (90); celui-là est plus accueillant (91); ce dernier, enfin, cache dans son enchevêtrement je ne sais quelle menace sinistre (92). Mais de cette diversité, naît, entre eux, une nouvelle ressemblance : chacun d'eux est en harmonie avec le personnage qui l'habite, avec Laerte et Ninon, avec Perdican, avec Elsbeth, avec Andrea, avec Claudio. Cet accord subtil entre l'âme humaine et la nature, comment ne ferait-il pas songer à Lamartine? Avec bien des différences, certes, qui proviennent de l'esprit dissemblable des deux poètes. Et nous voici amenés à reconnaître un nouveau caractère du décor dans le *Spectacle*. Il est en harmonie, non seulement avec les sentiments de Silvio

(85) Songez au décor du premier acte (scène 3) : « Le jardin du duc. Ninon, Ninette, dans deux bosquets séparés ». Ces bosquets, disposés de chaque côté de la scène, et symétriques, ne trahissent-ils pas l'ordre savant du jardin français?

(86) Avec des coins d'arbres, qui semblent une forêt : « Tu n'as pas peur de traverser le parc pour aller à ta chambre?... » (I, 1), et des pelouses où brille la rosée.

(87) Et que « la lune brille ». Ce sont les indications données par l'Anglais pour les scènes 3, 4 et 5 du *Songe d'une Nuit d'été*.

(88) Ainsi dans *André del Sarto*, dans les *Caprices*, dans *Fantasio*.

(89) Celui où viennent songer Ninette et Ninon.

(90) Et abrité de hautes murailles : c'est celui d'Elsbeth.

(91) Largement ouvert à tout venant : je pense à celui d'Andrea del Sarto.

(92) Celui de Claudio, où Cœlio vient mourir sous les coups des assassins.

ou de Perdican, mais encore avec ceux de Musset. Sous ses aspects divers, nous retrouverons chaque fois le paysage de prédilection du poète. Un paysage discret et dépourvu de majesté. On m'objectera que le *Spectacle* a chanté les Alpes tyroliennes. Oui, une fois, dans la première de ses pièces (93); la plus romantique, a dit M. Henri Bidou (94), celle où l'auteur est le moins lui-même. Les montagnes qui ferment ici l'horizon font partie d'un matériel théâtral (95), que Musset trouve sur la scène et qui s'impose à ses incertitudes de débutant (96). Mais, cette nature grandiose le gêne. Une première preuve, c'est que nous ne la retrouverons plus dans son œuvre. Et le drame même en apporte une autre : à mesure que l'action se déroule, les montagnes semblent s'éloigner. Le prologue en vers ne parle que de leur beauté (97); elles dominent encore le premier acte; nuits de chasse menées à leur ombre, chansons montagnardes (98). Puis, les fanfares de cors s'éteignent après le deuxième acte. Le reste de la pièce pourrait se placer dans la plaine; les montagnards qui traversent le village se donnent à nous comme des fermiers (99). L'Alpe auguste est oubliée. Ainsi, ce drame, qui marque le « passage » de Musset à travers le décor romantique (100), nous fait assister en même temps à son évasion hors de la nature chère à l'Ecole. Evasion fatale; Alfred n'a jamais vu les grandes chaînes; il n'a entrevu qu'une fois la mer. En revanche, il n'oublie ni les bois de Carnelle et la ferme des Clignets (101), ni les vieux arbres de Cogniers,

(93) *La Coupe et les Lèvres*; donc lorsque Musset recommençait, après l'échec de la *Nuit Vénitienne*, à s'orienter vers le théâtre.

(94) Conférences sur le *Théâtre de Musset* (première conférence).

(95) Tout comme le personnage de la Belcolor, tout comme les traits byroniens du caractère de Franck.

(96) Elles relient *La Coupe et les Lèvres* à la *Quittance du Diable*.

(97) De leur pureté, à laquelle on sacrifie les prestiges italiens :
Pauvre hôtesse, ouvre-moi. — Tu vaux bien l'Italie,
Messaline en haillons...

(98) Acte I^{er}; scène 1 et acte II, scène 2.

(99) Acte V, scène 2. Parlant de Franck, ils disent :

C'est un gai compagnon, un brave homme de guerre,
Qui frappe sur l'épaule aux honnêtes fermiers.

(100) M. Bidou, à propos de *La Coupe et les Lèvres*, écrit (*Conférenciacia*, 1^{er} avril 1920) qu'elle marque « le passage de Musset à travers le romantisme. Il fallait qu'il fit ce voyage. Il a traversé le pays romantique et il en a ramené Franck et Belcolor. Après quoi, il les abandonnera tous deux comme des étrangers ». La formule ne manque pas de finesse; mais il y a, dans les drames postérieurs du poète, beaucoup de romantisme encore. Pour être exact, je crois qu'il ne faut parler ici que du paysage romantique.

(101) Cette ferme des Clignets, dit le biographe (pp. 42 et suivantes), était située « sur la route de Viarmes, à proximité de la forêt de Carnelle ». Musset y passa quelques semaines à l'âge de huit ans et en garda un souvenir assez vif pour qu'on le puisse retrouver dans sa nouvelle de *Margot*, écrite en 1838.

ni le bocage manceau (102), ni les vallonnements de l'Île-de-France. Tous ces souvenirs forment en lui un décor intime : décor plein de charme familial, verdoyant, et qui sait entourer l'homme, sans jamais l'étouffer. Voilà qui tombe à merveille ; car Musset, dans son théâtre, s'attache avant tout à peindre l'âme humaine. La nature ne doit pas nous distraire des personnages. Ce que le poète lui demande, c'est de créer autour de ses héros, une atmosphère complaisante et symbolique (103). Elle doit rester la boîte de résonance qui répercute les sentiments les plus profonds. C'est à elle que Ninon confie ses songes, au milieu d'elle que Cordiani crie sa joie, sous son ombre que Camille et Perdican se cherchent, dans son recueillement qu'Octave et Marianne méditent sur la mort de Cœlio (104). Les grotesques, eux, y passent rarement. Car, solitude, harmonie, poésie, la nature est la demeure des amoureux. Cependant, même pour eux, elle reste passive. Voilà pourquoi, sous tous les ciels où Musset nous entraîne, nous retrouvons le paysage de l'Île-de-France. Pas la moindre sauvagerie ; le plus souvent, la ville est toute proche ; c'est le second caractère du décor des comédies. On le sent dessiné par un citadin. Ici, un château, en pleine nature ; là aussi un château avec le village tout voisin (105). Encore, *A quoi rêvent, On ne badine pas*, sont-elles les deux pièces les plus campagnardes du *Spectacle*. La plupart du temps, Musset entre dans la ville ; et le paysage se restreint aux limites d'un jardin. Un jardin qui s'ouvre parfois sur la campagne, et parfois non. A quoi bon ? ce qu'il préfère dans la nature peut tenir à l'intérieur d'un parc : ce sont les arbres, quelques sentiers riches en détours, des fleurs, le murmure de l'eau, l'éclat du clair de lune (106). Les personnages parfois pousseront la porte qui donne sur la campagne ; ils s'y promèneront, — jamais bien loin. Il ne leur faut qu'un point de vue plus découvert (107), le silence de la forêt (108), ou le clapotis

(102) Parcouru en diligence lorsque le futur poète se rendait chez l'oncle Desherbiers.

(103) Complaisante, puisqu'elle n'impose jamais aux personnages des impressions qui les écrasent ; symbolique, en vertu de l'accord qui s'établit entre le décor et l'homme, celui-ci dominant celui-là.

(104) *A quoi rêvent* (I, 3) ; *André del Sarto* (I, 1) ; les *Caprices* (II, 6).

(105) Le premier dans *A quoi rêvent les jeunes filles*, le second dans *On ne badine pas*.

(106) C'est à la lumière de la lune, en effet, que l'inconnu chante sous les fenêtres de Ninon (*A quoi rêvent*, I, 1), que Laerte conseille Silvio (*ibid.*, II, 1) et que les deux sœurs se rencontrent au rendez-vous (*ibid.*, II, 2). On pourrait faire la même épreuve pour *André del Sarto*. Même dans les *Caprices* (II, 5) et dans *Fantasio* (I, 2 et II, 7), la lune apparaît. Il y a, à notre répertoire, peu de théâtres qu'elle visite aussi souvent.

(107) Ainsi dans la scène finale de *André del Sarto*.

(108) Je pense aux entretiens de Perdican avec Rosette ou avec Camille (II, 5).

de la rivière, toujours du recueillement, de l'eau, toujours des arbres, et qui restent les mêmes, chênes et bouleaux, noyers, saules et peupliers; nos arbres. Prêtant à tout son mystère, la nuit; portant à chaque brin d'herbe sa caresse, la lune. — Pourquoi s'éloigner de la ville? Jamais elle ne gêne, puisque quand on ne veut plus l'entendre, on l'endort (109) pour laisser veiller seuls ceux qui espèrent, qui pleurent, qui aiment. Tel apparaît le paysage de Musset. Paysage peu romantique, dira-t-on. S'il faut, pour être romantique, chanter la nature dans sa majesté, nous sommes d'accord. Alfred, le poète des jardins nocturnes et des feuillages familiers, ses esquisses sont des médaillons. Mais ne sait-on pas qu'un artiste peut tout mettre dans un médaillon? Ignore-t-on que le clair de lune est un magicien qui peut glisser dans un taillis le mystère de la forêt? Je défie d'apercevoir les limites du jardin de Ninon, du bois de Perdican, du parc d'Elsbeth; et, quand bien même entre les arbres on entreverrait un mur, qu'importe? La nature est le cadre de toutes les scènes les plus poétiques; elle traduit les souvenirs du poète et révèle ses préférences; voilà qui suffit pour reconnaître dans ce décor l'empreinte du romantisme.

Ainsi l'imagination de Musset reste pénétrée de l'influence shakespearienne, imprégnée de l'idéal romantique; et cela, parce qu'elle s'est épanouie au temps où le poète admirait Shakespeare et fréquentait au Cénacle.

LE LYRISME DE LA PASSION.

De même, et pour les mêmes raisons, sa sensibilité. C'est entre 1827 et 1830 que les aspirations de son adolescence se sont reclassées pour sa vie entière. Une figuration de l'existence s'est alors dessinée en lui, — celle que traduisaient les *Contes d'Espagne et d'Italie*. Or, depuis 1830, sa sensibilité est restée la même, au moins dans ses caractères essentiels (110). Une certaine mélancolie, née des épreuves et des deuils, a seulement remplacé l'optimisme d'autrefois. Bouleversement, si l'on pense à l'homme; mais si l'on regarde l'œuvre, changement sans grande importance. Car, déjà dans *Don Paez*, dans les *Marrons*, dans *Portia*, l'auteur, malgré son alerte jeunesse, traitait les sujets les plus mélancoliques :

(109) Notamment dans *André del Sarto* (III, 1).

(110) Les ressemblances que nous allons relever l'établissent. Mais il en faut tout de suite tirer la conséquence : l'action du Cénacle s'est exercée de façon plus durable sur le cœur que sur l'intelligence et le goût de Musset.

la douleur, la passion, la mort. L'on sentait qu'il n'y croyait peut-être pas. A mesure que les années passaient (111), il s'est mis à y croire. Là se borne l'évolution de sa sensibilité, à une sorte de pénétration de son cœur par la mélancolie, qui d'abord n'était qu'un masque; il est le Lorenzaccio de la tristesse. Mais, vu du dehors, Lorenzaccio ne change pas lorsqu'il feint le vice, et lorsque le vice a fait de lui sa proie. Ainsi Musset. La sensibilité des *Contes d'Espagne*, il suffit de lire le *Spectacle*, pour l'y retrouver, plus douloureuse sans doute, mais fidèle à elle-même.

Nous la reconnaissons, d'abord à sa véhémence. Jadis, quand Musset écrivait *Don Paez*, toujours il apparaissait à côté de ses héros, ou, tout à coup, s'adressait à nous directement et se racontait. Car il avait, déjà, le cœur confiant (112) et bavard. Mais, dira-t-on, la poésie favorise ces apparitions de l'auteur, et le théâtre les restreint forcément. Non pas son théâtre à lui. Car il entend, lorsqu'il bâtit une comédie, prendre conseil de son cœur (113), tandis qu'à l'époque des *Contes d'Espagne*, il s'astreignait encore à peindre des personnages étrangers, donc plus différents de lui-même. Et puis, quand il aurait décidé, en 1832, de se faire plus discret, il aurait compté sans son hôte. Il est incapable de rien écrire sans se précipiter dans son œuvre. La chose est si vraie que, — il a beau choisir ses personnages dans la vie de chaque jour (114), ou les demander à l'histoire, ou les emprunter à Byron (115) —, il arrive toujours un moment où nous reconnaissons sa voix. Ainsi Franck (116) finit par lui res-

(111) Et que les déceptions ou les trahisons de la vie le blessaient. Voilà l'essentiel. La mélancolie si manifeste du *Spectacle* est née sans doute du grand deuil qui a frappé la jeunesse de Musset (la mort de son père), plus sûrement encore de son premier désespoir amoureux. A cet égard, on peut soutenir que l'aventure de Venise a révélé au poète la distance qui séparait la réalité de ses rêves; mais c'est sa première maîtresse qui lui a appris à douter, c'est elle qui lui a fait faire connaissance avec la mélancolie.

(112) Lui-même le confesse, dans la *Nuit d'Octobre* (1837) :

Honte à toi! J'étais encore
Aussi simple qu'un enfant;
Comme une fleur à l'aurore,
Mon cœur s'ouvrait en t'aimant.
Certes, ce cœur sans défense
Put sans peine être abusé...

(113) C'est là, — nous l'avons dit, — le premier article de sa doctrine. (Cf. chap. VII.)

(114) Ainsi dans *A quoi rêvent...*

(115) Dans *La Coupe et les Lèvres*.

(116) Si différent du poète d'abord. Car Franck est un personnage double. Il se présente à nous au premier acte comme un ambitieux, un individualiste. Héros byronien qui s'insurge contre la vie sociale; l'amour de la Belcolor le tente; il se donne au jeu. Aussi bien, dans les variantes de la pièce, y a-t-il une scène où nous l'apercevons satisfait de son luxe, au milieu de ses camarades de débauche, ne croyant à rien et blasphémant

sembler; ainsi, Andrea lui ressemble dès l'abord; ainsi, dans quelques mois, Lorenzaccio, tout fidèle au portrait des chroniques, lui ressemblera. Donc son théâtre est essentiellement et consciemment lyrique. Aussi bien, nous y retrouvons les deux procédés du lyrisme. Tantôt le poète apparaît dominant ses personnages; son rôle se borne alors à sermonner son héros, ou à dire au public ce qu'il pense des événements. Deux exemples : au début de *La Coupe et les Lèvres* (117), la scène où la voix mystérieuse semonce Franck endormi, et les chœurs, celui de *La Coupe et les Lèvres* et celui d'*On ne badine pas*. Certes, ils sont composés, l'un de montagnards, l'autre de paysans, et les sentiments qu'ils expriment s'en ressentent parfois. Mais, lorsque les Tyroliens crient à Franck :

Ah! celui-là vit mal qui ne vit que pour lui.
L'âme, rayon du ciel, prisonnière invisible,
Souffre dans son cachot de sanglantes douleurs.
Du fond de son exil, elle cherche ses sœurs (118).

lorsqu'ils expliquent combien l'âme du héros s'est transformée (119); lorsque, dans *On ne badine pas*, les paysans méditent sur l'amour de Perdican pour Rosette :

« Hélas! la pauvre fille ne sait pas quel danger elle court en écoutant les discours d'un jeune et galant seigneur » (120), qui ne reconnaît Musset au milieu d'eux? Le plus souvent, d'ailleurs, il n'a pas besoin de recourir à ces ruses; car il est déjà sur la scène, fondu avec l'un de ses personnages, soit qu'il l'ait conçu à son image, ou qu'il se soit glissé, peu à peu, à l'intérieur d'une âme empruntée (121). D'où

avec ivresse. Voilà le personnage tel que Musset l'a d'abord imaginé; la mort de Stranio (I, 3) ne lui donne aucun remords; l'amour de Déidamia ne l'arrête point... Et celui-là ne ressemble nullement à l'auteur. La preuve c'est que, pour se faire entendre, Musset doit recourir à des subterfuges; il se glisse au milieu du chœur, dans le bouquet de Déidamia, ou, au milieu des arbres, se dissimule pour se fondre dans « la voix ». Mais peu à peu, malgré lui, dirait-on, ses inquiétudes le poussent sur la scène. A suivre son personnage devant les tables de jeu, au milieu des orgies, il retrouve les méditations menées dans le « carrick jaune ». Dès lors, le personnage imaginaire s'efface; Musset se substitue à lui. Le second Franck se dessine : tourmenté d'idéal (d'où son regret de Déidamia), avide de connaître les hommes et de les juger (ce sont les scènes du cercueil), s'analysant (le monologue), écartelé de désirs contraires et sans volonté contre eux, c'est un frère du Don Juan de *Namouna*, ou plutôt c'est Musset le dandy, poussé au noir par le Musset du « carrick » et jugé par lui. Dès lors, l'action se dénoue, non pas au milieu des montagnes, mais dans le cœur du poète. Et la pièce aboutit à la condamnation du héros byronien, au divorce de Musset et de Byron.

(117) *La Coupe et les Lèvres* (I, 3).

(118) *La Coupe et les Lèvres* (acte I, scène 1).

(119) Ibid. (V, 2).

(120) Acte III, scène 4.

(121) Celle de Franck, par exemple, ou celle d'André del Sarto.

qu'ils viennent, ses amoureux lui ressemblent comme autant de portraits; la constatation est devenue banale; elle n'en reste pas moins vraie. Tous ces jeunes premiers, depuis Franck (le Franck de la seconde époque) jusqu'à Perdiccan (122), le fond de leur cœur est celui de Musset : enthousiasme pour l'amour, pour la beauté, pour l'art (123); rêve d'une vie tout ardente; dégoût de la réalité trop matérielle (124); écœurement devant un temps où l'idéal s'effrite (125). Ils cherchent toujours la passion, ils n'ont pas de volonté forte; ils ne tiennent jamais compte de la société; ils vivent par leur cœur et pour lui; ils désirent sans trêve quelque joie plus parfaite; ajoutons leur richesse d'impressions, leur clairvoyance (126), leur mélancolie, enfin cette sorte d'aristocratie qui les apparente; comment, après pareille énumération, pourrait-on ne pas nommer leur commun modèle? Le théâtre de Musset n'est guère qu'un duel entre lui et la femme. Une femme qui, elle, nous paraît chaque fois nouvelle. Il y a là cinq jeunes filles et deux femmes (127). Sans doute, leur féminité (128) les apparente. Mais, voici d'abord la fiancée de Franck : fidèle, confiante, prête à tous les sacrifices; elle est avant tout humilité et ferveur. Ninon est, elle aussi, honnête et candide; mais elle a lu des romans. Aussi apparaît-elle comme une amoureuse avant l'amour : elle accepte les billets doux, elle attend au rendez-vous (129); vertueuse avec cela, d'une vertu qui s'effarouche pour un rien (130). Dans le second volume du *Spectacle*, voici Lucrèce et Marianne; l'une dominée par les

(122) En passant par Silvio, Andrea, Cordiani, Octave, Cœlio et Fantasio.

(123) C'est-à-dire les trois cultes qu'annonçait la *Dédicace* et que célébrera le théâtre entier de notre poète.

(124) Et, notamment, le dédain ou l'ignorance de la valeur de l'argent. Ainsi Franck (*La Coupe*, II, 1), ainsi André del Sarto dilapidant, avec une réelle inconscience, le trésor à lui confié, pour un sourire de Lucrèce.

(125) De là la détresse d'André (II, 1) et le découragement de Fantasio (I, 2).

(126) Je veux dire leur clairvoyance vis-à-vis d'eux-mêmes. La plupart de ces passionnés restent capables de se juger et de se condamner au besoin (voyez Franck, André; les conversations de Fantasio, celles d'Octave avec Marianne).

(127) La proportion vaut d'être notée. Elle indique combien Musset, à l'époque, est séduit par la pureté féminine.

(128) C'est-à-dire la beauté et le charme, puis une nature impulsive, attirée vers l'amour, faible sans doute, mais d'une faiblesse si insidieuse qu'elle devient la force dominante de ces drames.

(129) Ainsi, elle s'enfuit pour mieux lire le billet de Silvio, dès que Flora le lui a remis (*A quoi rêvent*, I, 4), et elle se hâte pour retrouver Silvio, sur la terrasse (II, 2).

(130) Et plus facile à troubler peut-être que celle de Ninette (cf. les vers alternés par les deux sœurs, I, 3).

sens, prête à sacrifier un homme qu'elle a aimé (131) à un sentiment nouveau, avec une fièvre qui conviendrait mieux à une dernière qu'à une première aventure : la femme de trente ans; l'autre, plus défiante, moins tyrannisée par son tempérament, puise une force supérieure dans sa dévotion; elle sait le prix de la réputation et de la vertu; mais son orgueil la mène, et c'est cet orgueil qui la décide à faire auprès d'Octave la démarche ultime (132). Puis, à nouveau, un lot de jeunes filles : Elsbeth, Camille et Rosette. La première est romanesque comme Ninon. Mais avec combien de différences! Si elle ne peut se défendre de rêver, du moins se défie-t-elle de ses rêves (133). Sa nature faite à la solitude et réfléchie, son intelligence qui se plaît à raisonner, tout lui fait entrevoir que la vie ne se déroule pas sur le même plan que les romans. Elle s'attend aux déceptions, avec un frémissement douloureux que la dignité réfrène; c'est la fille de devoir. L'autre, ingénue (134) autant que Déïdamia, est, comme elle, crédule. Mais elle a plus de spontanéité, une fraîcheur savoureuse et robuste, la santé de la campagne, et son bon sens. Certes, elles se prennent aux compliments de Perdican (135). Mais qu'on vienne lui murmurer des paroles de sagesse, la voilà qui s'inquiète (136). Notons que cette simplicité qui relie Rosette à la fiancée de Franck, leur est funeste à toutes deux; aux yeux de Musset, ces natures-là sont de celles que l'amour tue. Enfin, Camille, la plus complexe des héroïnes de Musset, celle qui s'explique le plus longuement (137), est pourtant celle qui reste la plus mystérieuse. Jeune fille? femme? elle a, de l'une, l'ardeur inconsciente, l'intransigeance des principes et la réserve de

(131) Première différence avec Marianne. Claudio ne peut point inspirer d'amour, et rien qu'à écouter André, nous sommes sûrs que Lucrèce l'a aimé jadis.

(132) Il se peut que la gaité d'Octave et sa verve aient un peu étonné Marianne, que sa façon de plaider pour un autre l'ait intriguée. Mais elle serait assez forte pour n'en rien laisser voir, sans les défenses de Claudio (II, 3). Alors son orgueil se cabre, elle fait venir Octave et lui assigne le rendez-vous.

(133) De là ses paroles à sa gouvernante (*Fantasio*, II, 1) : « Etre la mère d'un peuple, cela console les grands cœurs, mais non les têtes faibles. Je ne suis qu'une pauvre rêveuse; peut-être la faute en est-elle à tes romans... J'ai peu connu la vie et j'ai beaucoup rêvé. » On n'est déjà qu'à moitié romanesque quand on a ainsi conscience de l'être.

(134) Rosette.

(135) De là son étonnement lorsque Camille la met en garde (*On ne badine pas*, III, 6) : « Comment n'y croirais-je pas? Il me tromperait donc? Pour quoi faire? »

(136) De là sa démarche auprès de Perdican (III, 7).

(137) Notamment dans la grande scène de la fontaine (II, 5). Celle-là s'analyse presque comme ferait un homme. Elle raconte sa vie, ses angoisses, ses réflexions, ses rêves. Songez au cri qui lui échappe : « En vérité, je vous ai aimé, Perdican. » C'est que George Sand a passé par là.

la conduite; de l'autre, le langage plus appuyé (138), la clairvoyance, la connaissance des vilenies, ce sentiment, né en général de l'expérience (139), que l'amour est moins une union qu'un combat; elle est armée pour cette lutte, forte de son orgueil, de sa coquetterie, de son égoïsme. Telle est la galerie d'héroïnes dessinées par Musset; dans son théâtre, elles constituent l'élément divers en face de cet élément fixe qu'est l'homme. Voilà qui sert les desseins du poète : car la femme nous paraîtra ainsi plus indéchiffrable que son adversaire; et, en outre, contraignant par sa diversité l' amoureux à s'adapter chaque fois à un débat différent, elle bannira, d'une pièce à l'autre, tout risque de monotonie. D'ailleurs, à ne prendre dans ces comédies que les jeunes premiers, on s'aperçoit que leurs ressemblances n'iraient pas jusqu'à donner une impression monotone. Pourquoi cela? Sans doute, Musset s'incarne dans chacun de ses personnages; mais, il y trace son portrait du moment. Or, il est ondoyant et divers (140). L'impression présente modifie presque à chaque coup son équilibre intérieur : la moindre déception, une perte excessive à la bouillotte, un article qui lui déplait réveillent en lui les papillons sombres (141); mais une rencontre heureuse suffit pour que la jeunesse ou la verve reprennent leurs droits. En un mot, la dominante de son caractère n'est jamais tout à fait la même; donc chacun de ses personnages, avec les mêmes éléments, gardera une physionomie particulière. Chez Franck, ce qui domine c'est la révolte contre des habitudes dont il aperçoit le danger; chez Fantasio, le sentiment d'une adaptation impossible entre son cœur et son temps (142); chez Silvio, la pureté de l'adolescence; chez Cordiani, le plaisir de la possession (143); chez Andrea, la douleur de l'idéal qui s'effondre (144); chez Cœlio, la détresse d'un amour sans retour; chez Octave, les satis-

(138) De là cet interrogatoire auquel elle soumet son cousin (dans la même scène, 5 de l'acte II) : « Avez-vous eu des maîtresses?... Les avez-vous aimées?... Où sont-elles?... Combien de temps avez-vous aimé celle que vous avez aimée le mieux?... Combien de fois un honnête homme peut-il aimer?... »

(139) Aussi bien il est né chez elle de l'expérience, mais de l'expérience de ses voisines.

(140) Ses enthousiasmes et ses dégoûts, ses fois ardentes et son scepticisme, tout glisse sur lui.

(141) Et ses angoisses passent dans son œuvre : ce sont les inquiétudes qui minent Franck et Lorenzo; le dégoût qui épuise André del Sarto et Fantasio.

(142) Autre sentiment bien connu du poète. Il n'est que de relire ses articles du *Temps*, et les *Vœux stériles*, et *Rolla*.

(143) Autre corde de sa lyre, à lui Musset; celle qui vibrait dans les *Chansons des Contes d'Espagne*.

(144) Musset l'a connue lors de la trahison de sa première maîtresse.

factions d'une existence toute physique (145); chez Perdican, la volonté d'être aimé (146). On dirait d'une série de portraits où le même corps se vêtirait de costumes différents, où la même physionomie s'éclairerait d'impressions diverses. Ce lyrisme de la minute permet au poète de rester toujours sincère, et aux personnages d'être toujours dissemblables. Une seconde raison bannit aussi tout risque de monotonie; elle tient encore à la nature de Musset, mais un procédé dramatique en double les effets. Nous savons qu'en lui deux tendances s'affrontent depuis la première jeunesse (147). Ce conflit se retrouve dans chacun de ses personnages. Ainsi Franck apparaît écartelé entre sa vie de débauche et une sorte d'idéalisme. Musset sent qu'à chaque pièce il nous montrera l'homme sous ce même aspect : déchiré et meurtri; et il comprend les dangers de pareille conception. D'abord le héros et la pièce en deviennent plus confus; à se jeter sur la scène tout saignant du conflit intime, il risque de nous faire toujours son portrait, en faussant la vérité plus générale qu'il veut atteindre (148). Enfin, il y a de grandes chances pour que ce combat confère à ses amoureux une manière d'identité. Aussi qu'arrive-t-il? Pour donner à ses personnages plus d'unité, il fait, de ces tendances qui le déchirent, deux personnages (149). La chose lui était possible, mieux qu'à quiconque. Dans les heures de crise, ne côtoie-t-il pas le dédoublement de la personnalité? A preuve, la vision de Franchart, l'apparition de Lorenzaccio (150), la *Nuit de Décembre*. Même aux temps d'équilibre, il y a deux hommes en lui. Ces deux Musset se retrouvent dans le *Spectacle*. C'est Octave et Coëlio, on l'a dit bien souvent. Mais ce qu'on n'a point assez montré, c'est que, de ce double portrait, chaque pièce apporte une esquisse. La série commence, dès *La Coupe et les Lèvres*, dans la scène où une partie de Franck se détache de lui, et, devenue « une voix », discute avec lui. Mais alors un seul des deux antagonistes vit réellement. Dans *A quoi rêvent*, les deux personnages se dressent, bien vivants; le premier, Laerte, connaît l'existence et s'y

(145) C'est-à-dire les joies qui retenaient le dandy-poète auprès de Tattet et de ses compagnons.

(146) Musset en était hanté lui-même dès 1827.

(147) Nous les apercevions, dès 1827, dans les lettres à Paul Foucher, lorsque le futur poète se peignait tout à la fois comme un Don Juan et comme un adolescent candide.

(148) Il l'a déclaré dans la *Dédicace*, et l'étude des pièces du *Spectacle* confirme sur ce point ces déclarations.

(149) Et l'on voit, tout de suite, le danger de pareille attitude. Elle doit renforcer la dualité intime du poète. En quoi l'on peut dire que le lyrisme de Musset est bien, en effet, le lyrisme du pélican.

(150) Je veux dire la vision qu'a la mère de Lorenzo, Marie Soderini (acte II, scène 4).

est adapté; le second, Silvio, s'en tient à l'idéal dont il rêve (151). Seulement, Musset ne les place point encore sur le même plan de vie : l'expérience de Laerte s'accompagne de cheveux blancs. — *Andrea del Sarto* réduit cette différence d'âge. Certes, le grand peintre est l'ainé de Cordiani (152); mais ils sont jeunes tous deux. Le but est-il atteint? Pas tout à fait. Car Andrea et Cordiani sont encore trop complexes (153). Il reste, pour les mieux opposer, à mettre d'un côté le goût des satisfactions immédiates et la joie de vivre; de l'autre, l'idéal et ce qu'il entraîne d'obligatoire mélancolie. Voici, dans les *Caprices de Marianne*, Octave et Cœlio. Et ce procédé rend si bien compte du conflit intérieur, que nous le retrouvons dans la pièce suivante, — c'est *Spark*, près de Fantasio (un Octave moins éclairé, à côté d'un Cœlio plus puissamment analysé) — et encore dans *On ne badine pas avec l'amour*. Mais, cette fois, il se trouve dans l'étude des caractères féminins, dans l'opposition de Camille et de Rosette (154). Simple renversement; la pièce pourrait s'appeler « les Caprices de Perdican » (155). Cette dualité, c'est encore du lyrisme; elle permet au poète de faire passer sur la scène ses déchirements, comme ses personnages lui permettent d'exprimer ses sentiments les plus chers, comme leur dissemblance nous livre le secret de son instabilité. Sans doute, ce lyrisme n'est plus une conversation de l'auteur avec son public. D'autre part, il trouve une limite dans le désir d'atteindre une vérité plus largement humaine (156). Mais le théâtre de Musset n'en reste pas moins lyrique au premier chef; un théâtre de confidences.

Or, les goûts qu'Alfred confesse de la sorte relie, eux aussi, le *Spectacle* aux œuvres du Cénacle. Qu'on relise ce qu'il écrit alors; non seulement les comédies, mais *Namouna* et *Rolla*. Il y exprime un petit nombre de sentiments, toujours les mêmes : l'admiration de la beauté (157), le charme de

(151) Et la moindre dissonance entre cet idéal et le réel l'assombrit. (Cf. *A quoi révent*, I, 4.)

(152) André le dit lui-même (I, 1) : « Que de fois j'ai pensé avec délices qu'il était plus jeune que moi... Je m'adressais en moi-même aux siècles futurs : voilà tout ce que j'ai pu faire, leur disais-je, mais je vous lègue mon ami. »

(153) Tous deux nous apparaissent, dans le drame, heureux d'abord (de façon différente, sans doute), puis déchirés d'inquiétudes et d'angoisses.

(154) Peut-être est-ce là un des exemples auxquels songeait le poète, lorsqu'il écrivait à la princesse Belgiojoso qu'il lui était arrivé de changer les sexes des personnages mis en scène par lui (1836).

(155) Avec cette différence que l'homme ne peut s'abandonner tout à fait à ses caprices, car la femme le domine toujours.

(156) Cf. la *Dédicace*.

(157) Aussi bien dans une fleur (cf. les mots de Perdican sur l'héliotrope. *On ne badine pas*, I, 2) que chez la femme, ou dans les œuvres d'art.

la nature et son harmonie avec l'âme humaine, le culte de l'art (158), le besoin d'idéal et le regret de la foi disparue, l'indépendance, agressive au besoin, en face de la société. N'avons-nous pas remarqué que les seuls personnages sociaux de ses comédies sont les grotesques, et n'assistons-nous pas à une réhabilitation de ceux que la morale sociale juge avec sévérité : les passionnés, les mystiques de l'amour (159), voire les courtisanes. Sans doute, celle de *La Coupe et les Lèvres* est odieuse; mais la Marion de *Rolla* attendrit le poète. Dans sa jeunesse, elle lui apparaît toute pure. Et qui donc est responsable de sa déchéance? la société :

Pauvreté! pauvreté! c'est toi la courtisane;
C'est toi qui, dans ce lit, as poussé cet enfant
Que la Grèce eût jeté sur l'autel de Diane...
Ce qui l'a dégradée, hélas! c'est la misère...
Vous ne la plaignez pas, vous, femmes de ce monde?...
Vous ne la plaignez pas, vous, mères de familles,
Qui poussez les verrous aux portes de vos filles,
Et cachez un amant sous le lit de l'époux...
Vous n'avez jamais vu le spectre de la Faim (160)...

Cette façon de réhabiliter la courtisane en attaquant les autres femmes, d'évoquer, à son propos, l'exemple de Marguerite (161) et la silhouette même de Juliette (162), de nous la peindre avec l'aspect et les mots de la vertu, autant de thèmes qu'il fallait noter au passage, parce que nous ne les retrouverons plus sous la plume de Musset, surtout, parce que, au lendemain de *Marion Delorme*, ils nous montrent combien d'affinités unissent l'œuvre d'Alfred à celle de ses anciens compagnons. Tels sont les sentiments qu'exalte le *Spectacle*. Je ne prétends pas qu'ils embrassent toute l'âme romantique, mais il n'est pas un d'entre eux qui n'y trouve sa place; et surtout, ils forment un cortège à la passion dominante, à l'amour. On l'a répété cent fois, ce théâtre de Musset, c'est un théâtre d'amour. Celui de Racine aussi;

(158) Et non seulement de l'art que Musset lui-même pratique, mais de toutes les sortes d'art (c'est, après les réflexions du Saule sur la Musique, la série des couplets où André del Sarto affirme son culte de la peinture (I, 1; I, 2; II, 1; III, 2); et l'on peut citer encore la tirade de Fantasio sur le coup de l'étrier) (I, 2).

(159) Comme Don Juan, dans *Namouna*.

(160) Cf. *Rolla*, III^e partie.

(161) Cf. *ibid.* :

Regardez cette chambre et ces frais orangers,
Ces livres, ce métier, cette branche bénite
Qui se penche en pleurant sur ce vieux crucifix.
Ne chercherait-on pas le rouet de Marguerite
Dans ce mélancolique et chaste paradis?

(162) Cf. *ibid.* :

Quinze ans! ô Roméo, l'âge de Juliette!

mais que de différences ! Sans doute, l'amour qui mène les pièces du *Spectacle*, n'est plus celui des *Contes d'Espagne*. Autrefois, il apparaissait sous son aspect le plus physique ; maintenant, l'idéal est toujours présent : c'est lui qui inspire les rêves des amants (163), lui qui leur donne des exigences irréalisables. Leurs trahisons mêmes et leurs passades ne sont plus des caprices (164) ; ils naissent de la perfection à laquelle les amoureux tendent et qu'ils ne peuvent se résigner à ne pas rencontrer ! Bien plus, lorsque le poète racontait les aventures de Dalti, une sympathie aveugle l'emportait. Maintenant, il nous présente ses héros passionnés, le plus impartialement qu'il peut ; il les juge parfois sans bienveillance. Belcolor, Franck, Cordiani, Lucrèce, Marianne aiment. Pourtant, l'auteur les réprouve. Transformations qui permettent d'affirmer : ce n'est plus là l'amour des *Contes d'Espagne*. Cependant, c'est lui encore, une passion, une sorte de fatalité. Et cette fatalité présente les mêmes caractères qu'autrefois : sa route se sème de cadavres (165) ; presque un par pièce. Elle mène l'homme à sa guise. De là les vains efforts de Franck pour se ressaisir, ceux de Cordiani pour respecter les devoirs d'amitié (166), ceux d'Octave pour assurer le bonheur de Cœlio ; ces êtres que la passion roule, ont beau se tourner vers le ciel :

Je vous en supplie, mon Dieu, ne faites pas de moi un meurtrier. Vous voyez ce qui se passe : nous sommes deux enfants insensés, et nous avons joué avec la vie et la mort ; mais notre cœur est pur. Ne tuez pas Rosette, Dieu juste... Vous pouvez bénir encore quatre de vos enfants (167).

Tant d'humilité n'ébranle pas la volonté toute-puissante. « Elle est morte : adieu Perdican. » Il semble que Dieu lui-même ne puisse pas entraver la marche de la passion. En outre, le *Spectacle*, comme les *Contes d'Espagne*, apparaît dominé par l'amour exclusivement : il n'y a que lui sur la scène, lui, ceux qu'il anime, et ceux dont il se sert (168) :

(163) Qui leur fait désirer notamment un sentiment qui dure (ainsi Silvio, Franck, Cœlio, Camille).

(164) Songeons au Don Juan de *Namouna*.

(165) Et la proportion des morts reste à peu près la même dans le *Spectacle* que dans les *Contes*. Pourtant le lecteur n'en est point frappé si vivement. Jadis, en effet, Musset insistait sur les duels, les assassinats, les scènes à spectacle. C'est l'opposé ici ; la mort seule compte et la souffrance qui l'accompagne, mais le geste meurtrier passe au second plan ; à peine apercevons-nous dans un éclair le poignard de la Belcolor, le poison d'Andréa. Nous n'assistons pas à l'assassinat de Cœlio ; enfin Rosette meurt d'émotion.

(166) Cf. la scène qui le met aux prises avec André (II, 1).

(167) *On ne badine pas* (III, 8).

(168) Soit qu'ils s'y prêtent (ainsi Ciuta ou Claudio), soit malgré eux (Gremio, le Baron, Bridaine, Blazius).

les grotesques. S'il surgit quelque conflit, il ne s'agit point d'un combat entre l'amour et le devoir, comme chez Corneille; ni même d'un combat entre l'amour et d'autres sentiments, comme chez Racine. Non; mais d'une lutte d'amours, soit entre divers personnages (tantôt deux passions convergentes (169), tantôt deux passions qui se poursuivent) (170), soit dans l'âme d'un même personnage (et le débat met alors aux prises la passion éteinte et celle qui naît (171), ou le sentiment dont on rêve et celui que l'on ressent) (172). La vie se ramène donc, dans le *Spectacle*, comme dans les *Contes*, à une bataille pour aimer et pour être aimé. Encore cet amour, reste-t-il farouchement individualiste (173). Toutes les précautions que prend la société contre lui, restent vaines, même les plus sérieuses : le mariage d'abord. Lucrèce fait-elle plus de cas du désespoir d'Andrea, que Portia de celui du comte Luigi? La famille ensuite. Les personnages des *Contes* n'en avaient pas; ceux du *Spectacle* en ont une (174). Mais que peut-elle contre la passion? rien; la mère de Cœlio, le père de Perdican, la mère de Marianne, se bornent à consoler, à se désoler, à ne pas comprendre. Seul Laerte commande aux événements. C'est qu'il a affaire à une jeune fille, et que, seules les jeunes filles s'arrêtent sur la pente où l'amour entraîne les personnages de Musset (175). Ajoutons qu'en face de cet amour, l'attitude du poète reste celle d'autrefois : mélange de crainte et d'enthousiasme. La méfiance s'est accentuée en lui sous le coup de la trahison. Aussi ses personnages souffrent-ils, dès qu'ils aiment; aussi leur lance-t-il cet avertissement répété : on ne badine pas avec le cœur humain (176); aussi se dégage-t-il de son œuvre, une mélancolie douloureuse. Mais l'attrait de l'amour reste aussi impérieux. De là le second conseil : il faut aimer malgré tout. Car, on ne vit que par la passion (177), et ceux qui la fuient sont des êtres diminués. Et voici que reparait son idéal de jeune homme : Don Juan. Avec quel

(169) Ainsi André et Cordiani en face de Lucrèce.

(170) Cœlio poursuit Marianne, qui se prend à aimer Octave.

(171) Dans *La Coupe et les Lèvres*.

(172) Ainsi dans *On ne badine pas avec l'amour*.

(173) Et nous sommes ici bien dans la ligne du Cénacle.

(174) Du moins certains d'entre eux; l'auteur nous parle de la mère de Déidamia (I, 2), du père de Silvio (*A quoi rêvent*, I, 3), de la mère de Lucrèce (*André del Sarto*, III, 1), de celle de Marianne (I, 3). Bien plus, il met sur la scène : Laerte, Hermia, le Baron.

(175) Pudeur et timidité, ignorance, crainte? On ne pourrait le dire au juste. Mais le Dieu se venge souvent : de là la mort de Déidamia, celle de Rosette.

(176) Et c'est là ce que nous avons appelé la première leçon du *Spectacle*.

(177) Une thèse que Musset soutenait déjà dans les *Contes d'Espagne*.

élan Musset le salue, dans les vers de *Namouna*, « les deux cents vers les mieux lancés et les plus osés que poète français se fût jamais permis » (178); et comme il l'imagine! une âme faite pour l'amour, se donnant sans trêve, torturée d'idéalisme :

Tu retrouvais partout la vérité hideuse,
Jamais ce qu'ici-bas cherchaient tes vœux ardents...
Et poursuivant toujours ta vie aventureuse,
Regardant sous tes pieds cette mer orageuse,
Tu te disais tout bas : « Ma perle est là-dedans. »
Tu mourus plein d'espoir dans ta route infinie...
Plus vaste que le ciel et plus grand que la vie,
Tu perdis ta beauté, ta gloire et ton génie (179)
Pour un être impossible et qui n'existait pas (180).

Ce nouveau Don Juan, que Musset peint à son image (181), « voilà l'objet de l'idolâtrie », disait Sainte-Beuve (182). Disons seulement qu'il incarne la seconde leçon du *Spectacle*; cherchez l'amour, si décevant que vous le sachiez. N'en est-ce point assez pour prouver que la sensibilité qui anime ces drames reste celle que les hommes du Cénacle admiraient en 1830. Elle apparaît seulement plus mélancolique, et je ne vois rien là qui soit fait pour l'écarter du romantisme.

Aussi bien, ce lyrisme passionné se traduit-il dans la forme. C'est lui qui inspire à Musset sa préférence pour la poésie :

J'aime surtout les vers, cette langue immortelle.
C'est peut-être un blasphème, et je le dis tout bas,
Mais je l'aime à la rage. Elle a cela pour elle
Que les sots d'aucun temps n'en ont pu faire cas,
Qu'elle nous vient de Dieu, qu'elle est limpide et belle,
Que le monde l'entend et ne la parle pas (183).

(178) Cf. Sainte-Beuve, article nécrologique sur Musset (11 mai 1857). Dès janvier 1833, dans son compte rendu du *Spectacle*, le critique avait exprimé le même sentiment : Il aperçevait là, « après vingt folles échappées, les deux cents plus beaux vers qu'ait jamais écrits M. de Musset, toute sa poésie en résumé et tout son amour ».

(179) Je ne crois pas qu'on puisse lire ce vers sans évoquer celui que Musset, plus tard, écrira, avec une vibration plus douloureuse, dans son poème *Tristesse* (1840) :

J'ai perdu ma force et ma vie,
Et mes amis et ma gaité,
J'ai perdu jusqu'à la fierté
Qui faisait croire à mon génie...

(180) *Namouna*, chant II (52^e et 53^e sizains).

(181) On ne l'a pas assez remarqué, et pourtant les vers du deuxième chant (29^e sizain) me paraissent révélateurs :

...La sainte poésie

Retourne en souriant sa coupe d'ambrosie
Sur ses cheveux plus doux et plus blonds que le miel.

(182) Dans son article sur le *Spectacle* (1833) (*Portraits Contemporains*). Et le critique ajoutait : « L'insaisissable unité se rassemble ici comme dans un éclair et tombe magnifiquement sur ce visage. »

(183) *Namouna*, chant II, 2^e sizain.

La vraie raison de cette prédilection, lui-même la donne :

Sachez-le, c'est le cœur qui parle et qui soupire
Lorsque la main écrit; c'est le cœur qui se fond;
C'est le cœur qui s'étend, se découvre et respire
Comme un gai pèlerin sur le sommet d'un mont.
Et puissiez-vous trouver, quand vous en voudrez rire,
A dépecer nos vers le plaisir qu'ils nous font (184).

En prose, cela n'a qu'un nom : le lyrisme; et, en effet, quelle poésie! Aussi diverse que l'âme de Musset, allant du badinage aux grands enthousiasmes. Ici (185), elle se fait babillarde, se promène à travers le conte comme dans un jardin; puis, soudain, l'image de Don Juan s'évoque; alors, deux cents vers jaillissent, animés d'un même mouvement. Ailleurs (186), elle est toute véhémence; le sujet ne présente qu'un intérêt restreint; qu'importe? Il éveille chez Musset une série d'échos : le dégoût de son siècle, les regrets de l'idéal perdu, la haine des démolisseurs. Et le voici qui se déchaîne : les interjections se pressent, les apostrophes se multiplient. Les contemporains se sentaient saisis d'admiration (187); nous éprouvons, nous, une fatigue, que Jules Lemaitre exprimait, en reprochant au poète d'interpeller « en moins de vingt pages le Christ, Marion, Rolla, Faust, la pauvreté, la femme du monde, le xix^e siècle, Voltaire, les moines, Brutus, les athées, les hirondelles et les nègres de Saint-Domingue, à propos de la dernière coucherie d'un imbécile » (188). Mais qu'est-ce que cela prouve, sinon que cette poésie portait la marque de son époque? Nous ne voulions rien établir d'autre. Il ne faudrait pas croire, d'ailleurs, que Musset se soit résigné à écrire en prose ses drames, par réaction contre ce lyrisme débordant. Il a cherché plus de vérité, voilà tout. Mais, on l'a dit souvent, sa prose reste toute parfumée de poésie et de poésie romantique. Elle garde le même vocabulaire, semé d'images; elle s'élève au même diapason d'enthousiasme (189); elle a la même démarche, coupant la conversation de couplets

(184) Ibid., chant II, 4^e sizain.

(185) Dans *Namouna*, par exemple.

(186) Dans *Rolla*.

(187) Citons quelques exemples : Pontmartin (*Nouvelles Causeries du Samedi*, article sur la mort de Musset) proclame que *Rolla* marque l'apogée de son talent; il y a là « le souffle, la puissance... le lyrisme d'une époque qui, sans renoncer encore à ses songes, commençait à en reconnaître le vide et n'avait pas de quoi les remplacer »; Clément de Ris (*Portraits à la plume*, 1853) y trouvait une forme « d'une élévation et d'une ampleur que l'on a pu égaler, mais auxquelles je ne connais pas de supérieures »; Sainte-Beuve lui-même saluait les « magnifiques apostrophes et invocations de Rolla » (*Les Lundis*, tome XIII).

(188) *Impressions de théâtre*, tome II, article sur le soixante-dix-septième anniversaire de Musset.

(189) Ainsi la scène où Cordiani crie sa joie. (*André del Sarto*, I, 1.)

qui font monter au visage des personnages des bouffées de passion. Enfin, elle reste toujours musicale. Je ne sais pas de théâtre qui s'accommode mieux d'une musique de scène. Il existe une partition pour *A quoi rêvent les jeunes filles* (190); et Saint-Saëns en a composé une pour *On ne badine pas* (191). Ceux qui les ont entendues savent avec quelle aisance ces accompagnements se marient aux phrases du poète et que le dialogue ni la pensée n'y perdent rien (192). Dès le principe, ils étaient imprégnés de musique.

Théâtre d'harmonie et de lyrisme, d'idéalisme et de passion, de mélancolie et de confidences; théâtre de contrastes. En faut-il davantage pour comprendre ce qui le relie au romantisme? Seulement, ce romantisme, c'est celui des premières années (193), et non pas le romantisme social qui commence à s'épanouir. D'autre part, une intelligence ouverte à l'idéal classique le contient. Telles sont les deux raisons pour lesquelles certains militants de l'entourage d'Hugo ont pu ne pas le reconnaître.

LE MUSSET DU « SPECTACLE ».

Donc Musset pouvait, à bon droit, s'indigner qu'on l'accusât de trahison, et écrire : « Bagatelle pour bagatelle, j'aimerais encore mieux recommencer les *Marrons du Feu* et *Mardoche* » (194). De fait, il ne se sent pas plus disposé à renouveler les audaces de son passé qu'à ressusciter le théâtre des néo-classiques. Donc, les hommes du Cénacle n'avaient pas tort, eux non plus, lorsqu'ils dénonçaient chez notre poète, une évolution qui l'écartait d'eux. Cette espèce de divorce, Alfred n'en était pas seul responsable. Hugo et ses amis évoluaient aussi. Au reste, l'important n'est pas de répartir les responsabilités; mais de constater qu'Alfred s'éloigne de ses anciens compagnons, sans se joindre à leurs adversaires. Toute son œuvre du moment pourrait porter en épigraphe ces vers de 1831 :

(190) C'est avec cette musique de scène qu'on a repris dernièrement *A quoi rêvent...*

(191) Et le drame a été représenté, avec cette partition, notamment sur la scène de l'Odéon.

(192) Je pense, par exemple, à la phrase de violon, émue et large, plaintive et discrète, qui, dans la partition de Saint-Saëns, accompagne (I, 3) les efforts de Perdican pour réveiller les souvenirs d'enfance dans le cœur de Camille.

(193) C'est-à-dire celui du Cénacle vers 1828. A cet égard, on peut soutenir que le romantisme de Musset reste involué, quand on le compare à celui de Victor Hugo.

(194) Lettre du poète à son frère Paul, le 4 août 1831.

Salut. J'ai combattu dans vos rangs ennemis.
 Par cent coups meurtriers devenu respectable,
 Vétéran, je m'asseois sur mon tambour crevé.
 Racine, rencontrant Shakespeare sur ma table,
 S'endort près de Boileau, qui leur a pardonné (195).

Rien ne montre mieux la logique de son attitude. Pourquoi ne pas reconnaître, qu'à l'époque cette attitude révélait beaucoup de clairvoyance impartiale? qu'elle ne manquait ni d'originalité, ni de courage? (196) D'originalité d'abord. En 1833, les combattants d'hier sont encore frémissants de la lutte. Les uns, imputant à Racine les défauts de ses successeurs, persistent à le poursuivre d'une hostilité méprisante; Vacquerie, en 1848, n'écrira-t-il pas (197), qu'André del Sarto, sans puissance, sans tenue, sans caractère, produit sur le public « exactement la même impression que Bérénice ». Les autres détestent dans le fond de leur cœur les œuvres du Cénacle, voire le théâtre de Shakespeare. Se recommander à la fois de l'un et l'autre nom, prétendre, dans une œuvre, concilier cette double admiration, c'était l'exposer à tous les coups. Voilà où se révèle le courage. Car Musset ne pouvait pas ignorer ce danger; il en avait fait l'épreuve avec la *Nuit Vénitienne*, et, plus récemment, à propos du *Spectacle* même. Je songe à la scène que raconte le biographe. Le poète vient de lire à ses amis (198) *La Coupe et les Lèvres* et *A quoi révent*. Un silence glacial accueille la lecture. Seul, Mérimée ose féliciter l'auteur; encore le fait-il presque à voix basse, et en prenant Musset à part. Le poète connaissait donc les risques de l'aventure. La critique se chargea de les lui montrer. En 1830, elle avait presque unanimement parlé des *Contes d'Espagne*. En 1833, on ne trouve que huit articles sur le *Spectacle*. Sans doute, certains critiques encouragent le poète; en première ligne Sainte-Beuve (199). L'ami des anciens jours proclame que le nouvel ouvrage « classe définitivement son auteur parmi les plus vigoureux artistes de ce temps »; il y salue : « un jet et un jeu de verve,

(195) *Les Secrètes Pensées de Rafaël, gentilhomme français*.

(196) Et il y faut insister, car certains contemporains n'ont voulu voir, dans l'attitude adoptée par Musset, qu'une trahison, déterminée par je ne sais quelle crainte qu'on se garde de préciser. Ainsi Vacquerie (*Profils et Grimaces*) écrira : « Sa vie n'a été qu'une perpétuelle concession », son attitude littéraire « un mélange de supplication et de provocation... Nous ne connaissons pas de témérité plus peureuse ».

(197) Cf. *Profils et Grimaces* (article sur André del Sarto, novembre 1848).

(198) C'est-à-dire, pour employer les termes du biographe, « les personnes qui avaient applaudi, trois ans auparavant, les *Contes d'Espagne* », lorsque le poète en avait donné lecture chez son père. Et nous avons nommé la plupart de ces hommes. (*Biographie*, chap. III.)

(199) Dont l'article, paru dès janvier 1833, a été recueilli dans les *Portraits Contemporains*.

admirables en toutes rencontres, et qui effraient de la part d'un si jeune poète » ; même la fin de cet article était faite pour émouvoir particulièrement Musset. « Quand on a soi-même », disait le critique, « des portions de l'artiste, quand on l'a été un moment, ou du moins qu'on a désiré de le devenir à quelque degré, la vigilance sur les créations naissantes est extrême; le coup d'œil est rapide et peu trompeur, on reconnaît avec un instinct vif, presque jaloux, les lumières qui pointent à l'horizon et vont à mesure éteindre les anciennes » ; il convient que la critique s'efface en pareil cas, qu'elle s'oublie « qu'elle se réjouisse d'avoir à le dire; qu'elle mette sa gloire à saluer la première; sa consolation, son devoir est de ne se lasser jamais ». Les comptes rendus de quelques autres feuilles, la *Quotidienne* (200) et le *Temps* (201), la *Revue encyclopédique* (202), la *Revue de Paris* (203), reconnaissent les mérites de l'ouvrage. Mais, il n'y a là que cinq articles favorables. Par contre, trois journaux : le *Charivari* (204), la *Gazette de France* (205) et les *Débats* (206) ne cachent point leur déconvenue : pour eux, le poète s'est fourvoyé; pis que cela, il ne compte plus. Et surtout, ce qu'il faut remarquer, c'est le mutisme de tout le reste de la presse. Lorsqu'on a mis tout son cœur dans un ouvrage, lorsque, dès son premier livre, on a forcé l'attention unanime,

(200) Numéro du 31 janvier 1833. On y lit : « Bien jeune encore, il annonçait à notre littérature un talent nerveux... Aujourd'hui plus correct, mais non moins vigoureux, il a su conserver toute son originalité en rendant plus suave et plus harmonieuse la musique de sa poésie... La pensée, noble et grande, est grandement et noblement chantée. »

(201) Le critique du *Temps* (A. G.) consacre deux articles au *Spectacle* (20 et 25 juin 1833). Le compte rendu s'était fait attendre, mais il était plein de sympathie. Il y a là, dit-il, « un tel éclat de talent qu'il ne lui a manqué qu'une époque plus loisible pour conquérir un renom égal, je le pense, à la haute popularité de M. de Lamartine... Il y a des poètes plus corrects et plus châtiés, il y en a chez qui la rime est plus riche, le goût plus pur et plus sévère, il n'y en a pas de plus souples, de plus dispos, qui fassent bien plus naturellement et qui se donnent moins de peine pour mal faire; on chercherait vainement ailleurs une organisation plus heureuse, une sève poétique plus abondante. »

(202) Numéro de décembre 1832.

(203) Quatrième numéro de mars 1833.

(204) 3 janvier 1833. C'est là, selon lui, « un des spectacles les plus maussades que l'on puisse voir... La *Ballade à la Lune* valait mieux : du moins, c'était plus court. »

(205) 4 août 1833. Le critique relève seulement des images trop romantiques et cite, pour les ridiculiser, quelques extraits savamment choisis.

(206) 28 juillet 1833. Le *Spectacle* y est sacrifié délibérément aux *Contes d'Espagne*. « L'esquisse promet quelquefois, l'ébauche donne de l'espoir; mais quand, plus tard, il s'agit de reporter sur une toile plus grande la scène qu'on avait conçue, les formes s'accusent mal et manquent de proportions, le coloris est dur au lieu d'être d'une vigueur franche, les tons sont exagérés. Il n'y a là ni souplesse, ni force, ni chaleur. » Et voici la conclusion : « M. de Musset, à nos yeux, n'est qu'un poète médiocre. »

lorsqu'enfin on veut vivre de sa plume, pareil dédain ne laisse point insensible. La conspiration du silence commence autour de Musset; plus il affirmera son indépendance, et plus elle ira s'épaississant. Tant et si bien qu'un an plus tard, lorsque parut la seconde livraison du *Spectacle*, aucun critique ne signala le volume. Seules, une ou deux feuilles secondaires en firent l'éloge : le *Journal des Femmes* (207), par exemple. Mais la grande presse se tut. Je sais bien qu'elle avait un prétexte : les pièces publiées dans l'ouvrage avaient déjà paru dans la *Revue des Deux-Mondes*. Mais aucun compte rendu n'avait entretenu le public de ces comédies, lorsqu'elles paraissaient dans le périodique; et à cette époque (208), ne point parler d'un ouvrage, c'était le condamner à ne pas se vendre; ce qui arriva. Remarquer qu'on englobait dans ce mépris les *Caprices de Marianne* et *Fantasio*, n'est-ce pas établir assez le parti pris? Il y avait là de quoi décourager un écrivain aussi nerveux que Musset, si d'autres influences ne l'eussent soutenu. D'abord, fort de l'appui de Buloz, il se sentait certain d'atteindre une partie du public, malgré toutes les conjurations; ensuite son « Cénacle », Alfred Tattet et ses compagnons, ne cessait de l'encourager. Ajoutons à cela quelques rencontres qui lui prouvaient que la jeunesse l'admirait. Ainsi, en janvier 1833, deux jeunes gens marchaient devant lui sur le boulevard; quelques mots de leur conversation parvinrent à son oreille; c'était la réplique :

Spadille a l'air d'une oie et Quinola d'un cuistre (209).

Et le biographe de noter : « cette circonstance de rien avait suffi pour le rendre content » (210). Ainsi encore, quelques mois plus tard, sa mère lui rapportait (211) l'anecdote suivante : Hermine de Musset est allée à une sauterie; là, un polytechnicien lui a demandé si elle était la sœur du poète. Sur sa réponse affirmative, « que vous êtes heureuse », s'est-il écrié; et il a dit quelle admiration tous ses camarades éprouvaient pour l'auteur du *Spectacle*. M^{me} de Musset, avec son bon sens pratique, remarque : « c'est une bonne partie

(207) Article du 1^{er} octobre 1834. Le critique, qui apprécie toutes les comédies du *Spectacle*, admire surtout *André del Sarto*, où il voit « à toutes les pages des détails enchanteurs et de ravissantes pensées ».

(208) Où les grands critiques gardaient sur l'esprit des profanes toute l'autorité qu'ils avaient prise aux temps de la bataille romantique.

(209) Cf. *A quoi révent* (I, 2).

(210) Paul de Musset. (*Biographie*, p. 113.)

(211) Pendant le voyage en Italie, dans une lettre datée du 13 février 1834.

du public pour quand tu te feras représenter au théâtre » (212). Alfred voyait-il aussi loin? En tout cas, ces éloges lui allaient au cœur. Enfin et surtout, il puisait sa force en lui-même. En effet, maintenant qu'il a découvert cette formule qu'il a si longtemps cherchée, il ne doute pas d'elle; les injustices ne peuvent plus déclencher en lui les inquiétudes qu'il a traversées après la publication des *Contes d'Espagne*, ou la chute de la *Nuit Vénitienne*; il se sent dans la bonne voie (213).

Par bonheur. Car ceux qui voient juste, c'est Sainte-Beuve, c'est Alfred lui-même; autant les *Contes d'Espagne* trahissaient les efforts d'un débutant, autant les poèmes composés plus récemment (214) confessaient, par leur inégalité, que l'auteur n'avait pas atteint la maîtrise; autant ce qu'il écrit maintenant porte la marque du grand Musset. Sans doute, dans cette œuvre, chaque génération opère un reclassement. Ainsi, les contemporains s'arrêtèrent plus volontiers devant *La Coupe* (215) et devant *Rolla*; ainsi le *Journal des Femmes* s'enthousiasmait pour *Andrea del Sarto*; ainsi Sainte-Beuve ne pouvait se défendre pour *Namouna* d'une complaisance particulière; ainsi, Mérimée éprouvait en face de *A quoi rêvent*, une sympathie plus accusée (216); ainsi, de nos jours, le public admire surtout : *On ne badine pas avec l'amour*, les *Caprices de Marianne*, *Fantasio* (217). Qu'importe? Il y a dans chacun de ces poèmes ou de ces drames, des pages où l'envolée lyrique, la sincérité d'analyse, la maîtrise de forme éclatent. Dans *Namouna*, les deux cents vers où Don Juan nous apparaît; dans *Rolla*, l'apostrophe du début :

Regrettez-vous le temps où le ciel sur la terre
Marchait et respirait dans un peuple de dieux;
Où Vénus Astarté, fille de l'onde amère,
Secouait, vierge encor, les larmes de sa mère,
Et fécondait le monde en tordant ses cheveux?...

« Des vers que tous devraient savoir par cœur », s'écriait

(212) Voilà qui indique clairement que, dans l'entourage du poète, on ne renonçait pas à l'idée de voir jouer les pièces du *Spectacle*.

(213) Sa fécondité même le prouve. Il n'y a guère qu'un autre moment dans sa vie, c'est-à-dire en 1837-1838, où le poète ait connu autant de joyeuse et de confiante facilité.

(214) Pendant les deux années de recherche et de crise.

(215) Tous les articles consacrés par la critique au premier *Spectacle* établissent cette préférence pour *La Coupe* et les *Lèvres*.

(216) C'est ce qu'établit le propos rapporté par Paul de Musset, (*Biographie*, p. 113.)

(217) Et, d'une façon générale, le théâtre de Musset. Un fait l'établit bien : en 1929 (les rapports officiels le prouvent) Musset fut l'auteur le plus joué sur la scène de la Comédie Française, avant Molière lui-même, et Hugo, — le premier romantique après lui, — n'avait que vingt représentations contre plus de cent.

un critique (218). Enfin, ces comédies auxquelles, malgré un siècle écoulé, nous trouvons autant de jeunesse qu'au premier jour, quelle réussite! Musset y a mêlé la réalité et le rêve, l'analyse de Racine ou de Marivaux et la fantaisie de Shakespeare. Que dis-je? il les a destinées à la fois à la lecture et à la scène, imposant au volume les divisions et les effets du théâtre, espérant la représentation sans sacrifier aux procédés du métier; — tout cela avec tant de maîtrise, que, lorsque nous les entendons, rien ne nous choque en elles. « Le plus étonnant », écrira Gautier après le triomphe du *Caprice*, « c'est la prodigieuse habileté, la merveilleuse divination des planches qu'on remarque dans la pièce : comme tout cela est ménagé, préparé, filé avec art » (219). Et plus tard, il ajoutait, lorsqu'on eut joué *Bettine* et *Louison* : « On sent qu'au lieu de s'exciter, il (Musset) se contient... ses succès précédents au lieu de l'enhardir, l'ont rendu plus timide », pourtant, la réussite de son théâtre « vient de ce qu'il n'a pas été fait pour la scène, mais librement mené » (220). C'est la vérité : plus le poète s'abandonne à son caprice, et mieux la comédie qu'il invente s'adapte à la représentation. Car il est, d'instinct, auteur dramatique. Mais, d'autre part, lues dans la solitude, ces pièces ne laissent point l'impression incomplète qu'en pareille circonstance (221) on éprouve en face d'une œuvre de théâtre; elles se suivent comme une confession symbolique. Elles nous entraînent dans une atmosphère unique. « C'est, écrit M. des Essarts (222), un rêve enchanté, une vision de féerie; « dans un décor rempli de musique, d'harmonies naturelles, des parfums de fleurs, des rayons de lune ». « Au hasard de la valse s'enlacent les causeries de la *Porte ouverte*, du *Caprice*, de *Il ne faut jurer de rien*; le rire étincelant de Fantasio, d'Octave, de Valentin s'accorde aux sonorités de l'orchestre; tandis que sous les ombrages et parmi les allées, s'isolent les mélancoliques tendresses de Cœlio, de Rosette, de Fortunio, de Carmosine, et qu'au fond du parc, à l'endroit le plus solitaire, sur un piédestal de marbre surgit, blanche

(218) Clément de Ris, dans ses *Portraits à la plume* (1853).

(219) Article sur la première du *Caprice* (novembre 1847). Cf. *Histoire de l'Art dramatique en France* (p. 190).

(220) Article de février 1849 (sur *Louison*). Et le critique laisse percer sa déception « au lieu du libertin ingénu, du chérubin..., du blond étudiant allemand qui veut mener la vie de Don Juan tout en ayant l'âme de Werther..., nous avons eu un auteur écrivant, sous le feu de la rampe, une pièce ordinaire, correcte et possible... »

(221) C'est-à-dire quand on lit une pièce et qu'on la prive de son décor, de sa mise en scène, de son mouvement extérieur.

(222) *Le Théâtre de Musset*.

dans la nuit bleue, la tragique image de Lorenzaccio » (223); on croirait d' « un bal masqué de juin ». — Et une autre voix ajoute : « c'est un pays que vous situerez où vous voudrez, que vous appellerez comme il vous plaira, un pays où les jours sont enveloppés de brumes dorées, où les nuits sont tièdes, où courent dans l'air des souffles embaumés, un pays où tout est fait à souhait pour l'amour », un cadre qui évoque les toiles de Watteau et l'embarquement pour Cythère. Là, « dans une nature corrigée par l'art, au milieu des paysages dont les lointains s'estompent... des seigneurs tendent la main aux dames d'un geste galant, et embarquent dans la galère pleine de chansons vers un même pays consacré à la divinité de l'Amour. Il en est ici de même. La laideur, la vieillesse, les soucis des affaires n'ont ici pas de place. C'est ici le royaume de la jeunesse. L'atmosphère est embaumée et tiède, les vents ont une haleine amoureuse, l'air est traversé de soupirs et les soupirs s'achèvent en sanglots » (224). Ainsi s'efforce-t-on de traduire le charme des comédies, la fluidité de cette atmosphère où les contrastes s'atténuent sans perdre de leur relief, — où la silhouette humaine se campe, constamment nette, rattachée au décor par mille liens d'harmonie, — où la lumière joue sans cesse, à la fois idéale et limpide, tire de l'ombre un détail, lui prête pour un instant une vie frappante (225), et le rejette dans une sorte de poésie vaporeuse. Enfin, cette unité d'inspiration qui distingue les grandes œuvres, se retrouve sous l'apparente variété du *Spectacle* (226); c'est d'abord la curiosité de l'âme humaine, une curiosité faite de clairvoyance, de pénétration, mais aussi de sympathie, on ne l'a point assez dit. Et pourtant de cette sympathie naît une sorte de culte de l'être humain, arrêté toujours (227) à l'âge de l'idéal et de la beauté, de l'amour et de la jeunesse. Ce théâtre, ce n'est pas seulement l'œuvre d'un jeune poète, c'est l'œuvre « de la jeunesse elle-même ». Ainsi s'exprime Ratisbonne (228). Auteur, personnages, sentiments, aspirations, élans de la forme, tout sent le printemps dans les comédies. Et les différences qui les séparent,

(223) On le voit, le jugement du critique s'applique au théâtre entier de Musset, mais il vaut déjà pour les comédies et les drames du *Spectacle*.

(224) Cf. Doumic, le *Théâtre de Musset*. (Petit de Julleville, *Histoire de la Littérature*.)

(225) Faut-il donner des exemples? Le lacryma christi que boit Octave, la fleur devant laquelle Perdican s'arrête. (*On ne badine pas*, I, 2.)

(226) Et aussi à travers les poèmes écrits alors par Musset.

(227) Quelque nom qu'il porte : Don Juan ou Fantasio, Rolla ou Octave, Ninon ou Marion, Rosette ou Camille.

(228) Cf. Ratisbonne (*Morts et Vivants*.) Le critique parle surtout, dans son article, des poésies de Musset, mais son jugement peut aussi bien être appliqué au théâtre.

s'effacent devant le culte qu'elles célèbrent en commun. En voilà assez pour faire justice de deux légendes, contradictoires d'ailleurs, mais appuyées toutes deux sur les lettres de Musset à Sand (229). L'une (230), négligeant ce qu'Alfred a écrit avant la passion, le représente, — avant Venise, sous les traits d'un débutant qui n'aurait encore ni atteint la maîtrise, ni trouvé sa voie, — après Venise, comme un grand poète élevé par la douleur jusqu'au génie. L'autre légende (231) représente Musset, à la veille du voyage d'Italie (232), usé par une vie dont on exagère les fatigues (233), et puisant alors dans son amour la sève d'un second printemps, séparé du premier par je ne sais quel long hiver silencieux qu'on invente. La vérité, c'est que Musset venait, lorsqu'il partit pour Venise, de se classer, en publiant le *Spectacle*, « parmi les plus vigoureux artistes de son temps » (234).

Bien plus, il avait trouvé son équilibre. Equilibre entre les tendances qui l'écartèlent depuis toujours, d'un côté l'appétit du bonheur immédiat, Octave, si l'on veut; de l'autre, Cœlio, la recherche des joies qui dépassent la minute présente. Chacune de ces deux tendances compte des victoires (235) dans le *Spectacle*, mais c'est à la seconde que, manifestement, vont les complaisances du poète (236);

(229) Où, sans doute, on peut rencontrer parfois des protestations d'humilité amoureuse qui semblent permettre pareille hypothèse. Mais la critique ne devrait-elle pas savoir qu'en pareille matière une correspondance d'amour ne prouve rien? Pas plus quand celui qui écrit se déprécie que lorsqu'il se campe dans une posture avantageuse? Elle s'en serait peut-être souvenue si le roman de Sand (*Elle et Lui*) n'avait le premier préparé l'exploitation des lettres, et si ceux qui veulent donner raison à l'un des amants n'avaient tous travaillé dans ce même sens.

(230) C'est la plus répandue de ces deux légendes; on peut en retrouver la trace dans presque tous les recueils et morceaux choisis des œuvres de notre poète et dans ces mots que la critique a trop souvent employés, à propos du poète des *Nuits* : le vrai Musset, le grand Musset...

(231) Et celle-ci a sa source dans *Elle et Lui*, de G. Sand.

(232) Alors qu'il vient d'écrire *Fantasio*, il y a quelques mois, et *Rolla*, il y a quelques semaines.

(233) Et dont Musset lui-même s'exagérait les ravages : à ce sujet, *La Coupe et les Lèvres*, *Lorenzaccio* plus tard, semblent fournir des arguments à la légende. Mais il faut savoir y distinguer le point de départ (cette idée de la débauche pernicieuse) que le poète a tiré de ses propres réflexions sur lui-même, et l'orchestration dramatique : Franck et Lorenzo ne sont pas lui au moment qu'il écrit, mais l'homme qu'il redoute d'être un jour, lorsque la débauche aura fait son œuvre.

(234) Le mot est de Sainte-Beuve. (Article sur le *Spectacle*, janvier 1833.)

(235) C'est, par exemple, *A quoi rêvent les jeunes filles*, pour l'idéaliste; les *Caprices* de *Marianne* contre lui.

(236) Et la meilleure preuve c'est, qu'au fond, les pièces où l'idéalisme semble succomber, ainsi les *Caprices*, ainsi *André del Sarto*, condamnent, en même temps, la tendance Octave; Lucrèce et Cordiani, Marianne sont atteints par la conclusion; leur bonheur en est empoisonné de remords et d'inquiétudes.

cet idéalisme ne règne sur son œuvre qu'aux heures calmes de sa vie. Equilibre, surtout, entre ses facultés intellectuelles (intelligence avide d'expériences psychologiques, jugement impatient de secouer les partis pris, qualités que l'enthousiasme romantique avait submergées sans les détruire) et, d'un autre côté, son imagination et sa sensibilité, qui se sont épanouies dans la serre chaude du Cénacle, et restent engluées de romantisme pour jamais. Dans les pièces et les poèmes du *Spectacle*, il s'enthousiasme, il se désespère avec l'ardeur de son siècle; il lui emprunte jusqu'à son langage. Et pourtant, une autre partie de lui-même reste au-dessus de ces passions; c'est lui qui nous montre les incohérences et les faiblesses de ses héros, lui enfin qui mène l'intrigue jusqu'à des catastrophes inévitables (237). Et cet équilibre lui permet à la fois de donner à son œuvre l'accent le plus lyrique, et de se déprendre de ses sentiments avec une indépendance qui sent son classique; d'exprimer les angoisses de sa génération et à la fois de les juger. En somme, une intelligence largement pénétrée d'idéal traditionnel, analysant une sensibilité imprégnée de romantisme, le tout dans une langue qui n'appartient qu'à Musset, telle apparaît la formule de son équilibre. Seulement pareil équilibre ne peut durer qu'à une condition, c'est que la sensibilité du poète demeure contenue (238). Mais n'avons-nous pas montré qu'elle gardait ses caractères d'autrefois, hantée de rêves, prompte à l'enthousiasme, attachée à cette croyance que la vie et l'œuvre d'un écrivain ne font qu'un? Cette constatation nous amène à apercevoir que, dans la personnalité de Musset, l'élément constant, c'est sa sensibilité, si changeante en apparence; tandis que son intelligence, volontiers amie de la tradition (239), reste le facteur d'évolution et de progrès, l'élément moteur. Elle nous montre ensuite le danger pour demain. En effet, s'il n'y a plus de risque que Musset (240) subisse de ces influences intellectuelles comme il en a connu naguère, en revanche, son cœur de vingt-trois ans est toujours à la merci d'une rencontre; que la passion éclate, l'équilibre se rompra, dans sa vie, d'abord, puis dans son œuvre (241). Et voici venir George Sand.

(237) Et qui constituent autant de condamnations. Ainsi la mort de Déidamia, qui laisse Franck solitaire et désespéré; la mort de Cælio, qui écarte à jamais Octave et Marianne; la mort de Rosette, qui entraîne l'écroulement des rêves de Perdican et de Camille.

(238) Comme elle le fut, réellement, de 1830 à 1833, sans qu'une passion profonde la bouleverse et, de la sorte, compromette l'équilibre intérieur de Musset.

(239) Et que les contemporains accusaient de sympathies classiques.

(240) Plus mûr maintenant, plus conscient de ses dons, plus confiant aussi dans ses propres réflexions et dans la formule qu'elles lui ont permis de découvrir.

(241) Puisqu'elles restent liées l'une à l'autre aussi étroitement qu'autrefois.

QUATRIEME PARTIE

La Crise du Romantisme vécu



CHAPITRE X

L'Epreuve de la Passion

L'Aventure de Venise

Alors commence la grande aventure que Musset, depuis des années, appelait de ses vœux et qu'autour de lui ses amis redoutaient (1). Qu'on la baptise drame passionnel, roman (2), histoire, histoire véritable (3), ou tragi-comédie (4), nul critique ne peut éviter de s'arrêter en face d'elle. Non pour le plaisir d'ajouter un réquisitoire et une plaidoirie de plus à ceux qui ont déjà été écrits (5). Les faits ne peuvent manquer, en effet, d'apporter de quoi soutenir chaque thèse; et non seulement les faits, mais les déclarations de l'un et de l'autre (6). On doit trouver, dans les œuvres de George Sand et dans les lettres d'Alfred (7), les arguments nécessaires

(1) Cf. Paul de Musset (*Biographie*, pp. 85-86) : « Dans les derniers jours de l'année 1828... un de nos amis, Prosper Chalas, garçon d'esprit et qui se connaissait en hommes... me dit : N'en doutez pas, votre frère est destiné à devenir un grand poète; mais en lui voyant cette figure-là, cette vivacité aux plaisirs du monde... je crains fort pour lui les Dalila. »

(2) Cabanès : *Un Roman vécu à trois personnages*. (*Revue Hebdomadaire*, 1^{er} août 1896.)

(3) Marieton : *Une Histoire d'amour* (1897), et Spoelberch de Lovenjoul : *La Véritable histoire de Elle et Lui* (1897).

(4) Dans ses *Amants de Venise*, M. Maurras distingue : tragédie, comédie...

(5) Outre les ouvrages que nous venons de citer, et une série considérable d'articles de presse, il faut énumérer ici : deux études du docteur Cabanès (*Une Visite au docteur Pagello*, *Revue Hebdomadaire* du 24 octobre 1896, et un chapitre de la quatrième série de son *Cabinet secret de l'histoire*, 1912), le livre de M. Feugère : *Un grand Amour romantique*; la plupart des ouvrages consacrés à Musset (depuis celui de M^{me} Barine jusqu'à celui de M. Donnay) ou à Sand (je pense notamment à ceux de M. Rocheblave et de M^{me} Karénine).

(6) Et elles ne manquent pas; outre la *Correspondance*, publiée par M. Decori, citons, de Musset : ses poèmes, les *Nuits*, la *Confession d'un Enfant du siècle*, le *Merle blanc*... et, sous bénéfice d'inventaire, les déclarations dont Paul de Musset s'est servi (dans *Lui et Elle*), enfin des fragments du *Poète déchu*; de Sand : les *Lettres d'un Voyageur*, l'*Histoire de ma vie*, *Elle et Lui*, la préface de *Jean de la Roche*, le *Journal intime*.

(7) La distinction s'impose, nous le verrons, entre les œuvres et les lettres. Mettez à part la *Confession*, chacun des amants, dans ses œuvres composées à la réflexion, se montre plus sévère pour l'autre, tandis que dans ses lettres, écrites sous le coup de la passion, il se sacrifie d'instinct à l'être aimé. Ni les unes ni les autres ne peuvent donc nous apporter la vérité exacte.

pour condamner Musset; dans les œuvres du poète et dans le « journal intime » de sa maîtresse (8), les pièces indispensables pour accabler George Sand. Si donc l'aventure de Venise restait (9) une crise de sentiment intime, je me garderais d'y chercher ce piment de scandale dont le public est trop friand. Mais elle a soulevé, jusque dans l'œuvre d'Alfred, des remous que la critique entière a signalés; et surtout, dans ce roman d'amour, on ne peut manquer d'apercevoir l'aboutissement des aspirations de Musset adolescent, son effort suprême pour réaliser un songe poursuivi depuis sept années. Romantisme vécu, disions-nous. Certes, si le romantisme consiste, comme nous le croyons, à pousser les sentiments jusqu'à leur paroxysme, à vouloir incorporer de force sa chimère dans les faits, à brandir sa passion comme une sorte de défi contre la société (10), à confondre la littérature et le réel, enfin à mêler les genres et à passer du tragique au bouffon sans transition, je ne connais pas d'exemple de cette bizarre entreprise qui soit plus riche en enseignements (11) que l'aventure de Venise. Elle apparaît alors, dans l'évolution de Musset, comme une revanche de la sensibilité; elle fait partie de sa vie poétique. A ce double titre, elle doit arrêter quiconque étudie l'œuvre du poète; et c'est pourquoi, relevant d'abord dans le drame ce qui atteste le romantisme foncier d'Alfred, et notant ensuite les réactions qu'a soulevées en lui la réalisation, puis l'échec de son rêve, nous allons suivre pas à pas les deux amants.

L'IDYLLE RÊVÉE PAR MUSSET.

Cette passion, qui devait faire tant de bruit, commença très simplement. Au printemps de 1833 (12), Buloz réunit en un dîner confraternel ses collaborateurs. Dans quel restaurant? C'était, dit Paul de Musset, chez « les frères provençaux »; les papiers de Buloz donnent le nom de Lointier (13). L'essentiel, c'est que le poète et la romancière

(8) Publié par les soins de M^{me} Aurore Sand (1926, chez Calman-Lévy).

(9) Comme bien d'autres qui lui ressemblent : celles de Sainte-Beuve et d'Adèle, de Vigny et de M^{me} Dorval, d'Hugo et de Juliette Drouet, d'ailleurs contemporaines. Car, en 1833, nous traversons l'année folle du romantisme.

(10) Et tout à la fois à vouloir tenir la société au courant de l'aventure, par le menu.

(11) Sur les contradictions, les folies et l'impossibilité de pareil amour.

(12) Aucun renseignement ne permet de préciser davantage la date de ce dîner. La correspondance entre Sand et Musset commençant le 24 juin 1833, on peut seulement en déduire que la réunion eut lieu, au plus tard, vers le milieu du même mois.

(13) Cf. l'ouvrage de M^{me} Pailleron : *La Vie littéraire sous Louis-Philippe*.

devaient s'y rencontrer (14). Le hasard les plaça côte à côte. Mais pourquoi mettre le hasard en cause? Le vrai responsable ne serait-ce pas plutôt Buloz, avide de présenter l'un à l'autre deux de ses favoris (15), ou encore Sainte-Beuve qui se substituait volontiers à la Providence? (16) Quoi qu'il en soit, les places de Musset, de Sand étaient voisines. Ce rapprochement ne dut leur faire aucun plaisir. Ils se connaissaient de réputation. Et les anecdotes qu'on allait racontant n'étaient pas faites pour les incliner à la bienveillance mutuelle. Voici ce que notre poète avait entendu dire de sa voisine : c'est une affranchie des préjugés sociaux, une curieuse de l'amour (17). Soit. Mais elle fait fi du charme féminin, de la grâce, de l'élégance; elle fréquente les bousingots (18) et s'habille comme eux; elle fume la pipe. Avant tout, elle est femme de lettres; et quelle femme de lettres! Le roman d'*Indiana*, qu'elle vient de publier, Alfred l'a lu. L'intrigue, les caractères l'ont peut-être intéressé (19); mais le style l'a mis hors de lui; au point qu'il n'a pu se tenir de biffer, sur une des pages de son exemplaire, les épithètes qui lui semblaient inutiles : presque toutes celles qu'il rencontra (20). Donc, si Buloz lui avait demandé à côté de quelle voisine il désirait se trouver, il n'eût sans doute pas nommé George Sand. Elle non plus, soyons-en certains. Certes, il lui plaira toujours de rencontrer les écrivains que la gloire commence à visiter (21). Mais, en 1833, Musset est d'abord un poète; or, elle préfère les prosateurs (22). En

(14). Ils étaient, l'un et l'autre, depuis peu collaborateurs assidus de la *Revue des Deux-Mondes*.

(15) M^{me} Pailleron, mieux documentée que quiconque à cet égard, a écrit, à propos de Lœve-Weimars : « Il fut, avec Planche et Musset, une des trois prédilections du cercle intime, étant admis que George Sand plane au-dessus. » (*La Vie littéraire sous Louis-Philippe*.)

(16) Ce même Sainte-Beuve dont le rôle près de Sand nous apparaîtra bientôt. Musset, qui lui en voulait sans doute un peu, le surnommait « Madame Pernelle », en raison de son « furetage tracassier », et Sainte-Bévue », à cause des erreurs de sensibilité qu'il commettait. (Cf. ici encore M^{me} Pailleron, la *Vie littéraire*, pp. 180 et 181.)

(17) C'était là, à l'époque, la réputation, méritée ou non, de Sand. (Cf. les articles de la presse sur *Lélia*.)

(18) Et rien n'est plus loin du dandy, c'est-à-dire de Musset, que le bousingot.

(19) Le poème que nous citons plus loin sur la scène de « Noun et Raymond » semble le prouver.

(20) Cf. Marieton : *Histoire d'amour*, qui tenait le fait de M^{me} Lardin de Musset.

(21) Mais, à ce titre, beaucoup des convives pouvaient l'intéresser également.

(22) Il suffit, pour s'en convaincre, de dresser la liste des hommes que jusqu'alors elle a le mieux connus : Latouche, Sandeau, Mérimée, Dumas, Jouffroy...

outre, ce poète, Latouche, Sandeau, les bousingots (23) lui reprochent de n'être point un vrai artiste, de se désintéresser des problèmes de l'heure, les griefs les mieux faits pour le perdre dans l'esprit de George Sand. Croit-on que l'homme puisse l'attirer davantage? Elle le sait jeune, dépourvu de cette énergie qu'elle prise par-dessus les autres qualités viriles; car l'heure des affections maternelles n'a pas encore sonné (24). On répète partout qu'il attache à la ligne de son habit autant d'importance qu'à la perfection de ses vers; et elle, toute sa vie, s'est habillée de la façon la plus commode, — jeune fille, pour parcourir à cheval les environs de Nohant, femme, pour se promener à son aise au milieu de ses compagnons; il se pare volontiers de ses titres de noblesse, et elle ne comprend qu'un snobisme, celui des bousingots! Décidément, le vicomte Alfred de Musset ne saurait intéresser George Sand. En veut-on la preuve? Quelques mois plus tôt, elle s'est séparée de Sandeau (25). Or, depuis qu'elle a quitté le toit conjugal, elle a toujours senti près d'elle un appui viril (26); sa solitude l'inquiète; elle se tourne vers son confesseur. De qui pourrait-il s'agir, sinon de Sainte-Beuve? Tout le prédestinait (27) à ce rôle de confident des femmes; et Sand, la plus fidèle de ses ouailles et peut-être la plus absorbante, put librement lui demander un nouveau guide. On parla de Musset. Ce choix suffit à faire comprendre de quoi il s'agissait. Mais l'intéressée répondit le 11 mars : « A propos, réflexion faite, je ne veux pas que vous m'amenez Alfred de Musset. Il est très dandy; nous ne nous convenirions pas, et j'avais plus de curiosité que d'intérêt à le voir. Je pense qu'il est imprudent de satisfaire toutes ses curiosités, et meilleur d'obéir à ses sympathies. A la place de celui-là, je veux donc vous prier de m'amener Dumas, en l'art de qui j'ai trouvé de l'âme, abstraction faite du talent ». La présentation eut lieu. Ce fut une déception, puisque, le mois suivant, elle écrivait à Sainte-Beuve : « Mon ami, je

(23) C'est-à-dire tous ses amis, à elle, à l'exception de Mérimée, qui vient de traverser la vie de Sand pendant quelques semaines d'intimité et qui ne dissimulait pas sa sympathie pour le poète. Mais il ne semble pas que Lélia ait gardé très bon souvenir de Mérimée lui-même.

(24) Tous les hommes auxquels, jusqu'alors, l'a liée quelque intimité : Latouche, Sandeau, Mérimée, étaient ses aînés, et par l'ancienneté du talent et par l'âge.

(25) Rompant ainsi, en mars, une intimité de trois années et une collaboration déjà ancienne.

(26) Latouche d'abord, puis Sandeau. Aussi bien, Sand voyait juste : son talent, pour se trouver, avait besoin, dans les débuts, d'un guide énergique, même moins bien doué que l'élève géniale qu'elle était.

(27) Son expérience, son onction, sa curiosité perspicace et sympathique, la discrétion qu'on lui supposait encore, enfin sa laideur. Et lui-même se savait hors d'atteinte, « garanti, a-t-il dit, contre tout autre genre d'attrait et de séduction par la meilleure, la plus sûre et la plus intime des défenses » : son amour pour Adèle.

recevrai M. Jouffroy de votre main » (28). Donc, Sand ne désirait pas connaître Musset.

Mais cette défiance, tout de suite, les rapprocha, par réaction d'heureuse surprise. Au dîner de la *Revue*, Sand apparut avec tout son charme féminin. Et lui, nous le savons, en face d'une femme, il trouvait d'instinct le ton juste : de l'esprit et de la verve, mais pas plus qu'il n'en faut; quelques pointes hardies, sans audace gênante (29); une fantaisie où la poésie affleurait, une franchise qui frisait la confiance, enfin le frémissement d'une sensibilité aussi nerveuse que celle de la partenaire. Ajoutons que, ce soir-là, Sand était la seule femme présente. Certes, il dut se déchaîner. Et l'on sait comme il était lorsqu'il s'animait : sur le médaillon de David, faites glisser les caprices de la vie, mettez en mouvement ce masque aux lignes pures, dans la chevelure opulente laissez courir les ondes dorées, dans les yeux morts supposez ces regards qui frappaient Chalas (30), caressants, quémandeurs, audacieux; imaginez enfin, sur ses lèvres dont l'une avoue l'intrépide sensualité, une série de mots passionnés. Comment n'aurait-il pas intéressé George Sand? Elle, de son côté, elle a beau proclamer qu'elle fait parfois, dans la conversation, la figure d'une bête (31), elle se calomnie. Son visage ardent, ses vastes yeux excellent à peupler les silences; et puis, il y a des thèmes de causerie qui l'animeront sa vie durant. Entre Musset et elle, ces sujets-là surgissent d'eux-mêmes : leur art, leurs œuvres, cette étude de la passion qu'ils viennent de mener, elle dans *Indiana*, et lui dans les *Caprices de Marianne* (32); enfin, cette scène entre Raymond et Noun, que le poète avait méditée :

N'est-ce pas le réel dans toute sa tristesse,
Que cette pauvre Noun, les yeux baignés de pleurs,
Versant à son ami le vin de sa maîtresse,
Croyant que le bonheur, c'est une nuit d'ivresse,
Et que la volupté, c'est le parfum des fleurs?
Et cet être divin, cette femme angélique,
Que dans l'air embaumé Raymond voit voltiger...

(28) Extrait d'une lettre datée d'avril 1833. (Cf. l'ouvrage de M. Rocheblave : *Lettres de George Sand à Alfred de Musset et à Sainte-Beuve*.)

(29) Du moins alors. Plus tard, il lui arriva de se tenir moins correctement. M^{me} Pailleron (la *Vie littéraire sous Louis-Philippe*) en cite quelques preuves.

(30) Lorsqu'il disait à Paul de Musset, en redoutant pour le poète les Dalila : « En lui voyant... ces regards qu'il adresse aux femmes et ceux qu'elles lui renvoient. » (*Biographie*, p. 86.)

(31) Cf. *l'Histoire de ma vie*.

(32) Donc, à quelques mois de distance et récemment, puisque *l'Indiana* parut en 1831.

O George, n'est-ce pas la pâle fiancée
 Dont l'ange du désir est l'immortel amant?
 N'est-ce pas l'Idéal, cette amour insensée,
 Qui sur tous les amours plane éternellement?
 Ah! malheur à celui qui lui livre son âme!
 Qui couvre de baisers sur le corps d'une femme
 Le fantôme d'une autre, et qui, sur la Beauté,
 Veut boire l'Idéal dans la réalité (33).

Que de rapprochements entre cette scène de dédoublement, et le drame qui oppose Cœlio à Octave. Peut-on s'étonner qu'une fois le dîner fini, les deux interlocuteurs aient éprouvé une vive sympathie l'un pour l'autre. Elle ouvrit cordialement sa porte (34); lui, se hâta de l'aller voir. Donc, ils se sont plu dès l'abord. Et plus ils se verront, plus ils se plairont. Car, Sand, au physique, incarne le type de la femme fatale qu'Alfred a toujours préféré : des cheveux noirs, un teint mat, surtout des yeux à la fois ardents et mystérieux d'une sorte d'immobilité, des yeux à s'y noyer (35). Sous l'apparente placidité de la silhouette, parfois, des frémissements où se révèle une sensibilité tyrannique; une expérience amoureuse dont, dans les milieux littéraires, on cite maintes preuves (36); enfin, elle a beau ressembler à M^{me} de la Carte, elle n'en garde pas moins le piquant d'une énigme : en raison de ses hérédités (37), de son passé (une enfance partagée entre la discipline du couvent et la pleine liberté des champs, la vie de Nohant, les longues promenades à cheval); en raison de sa vie présente : là-bas, en Berry, un mari avec qui elle n'a point encore divorcé, des enfants, à Paris, l'existence des ateliers, un petit appartement toujours plein, un entourage d'hommes, écrivains, artistes, penseurs (38). Sur tout cela, des gens, qui se disent bien informés, jasant un peu; mais on ne sait rien de précis; sinon qu'elle a souffert, qu'elle a voulu vivre à sa guise, qu'elle a du

(33) Vers envoyés par Musset à Sand le 24 juin 1833. (Cf. l'ouvrage de M^{me} Martellet : *Musset intime*.)

(34) Paul de Musset (*Biographie*, p. 122) : « Elle l'engagea simplement et avec bonhomie à venir chez elle. Il y alla deux ou trois fois à huit jours d'intervalle, et puis il y prit habitude... »

(35) Ce sont les yeux de Sand qui frappèrent le plus vivement le poète. N'écrivait-il pas (en parlant de son fils Maurice), à son retour de Venise (12 mai 1834) : « Il a une paire d'yeux noirs que je ne verrai pas sans douleur, je l'avoue », et, bien plus tard, dans le *Souvenir des Alpes* (1851) :

« Ote-moi, mémoire importune,

Ote-moi ces yeux que je vois toujours » ?

(36) Et il se peut qu'on exagère. Mais il ne s'agit ici que de saisir l'opinion que Musset, avant de connaître Sand, pouvait avoir d'elle.

(37) Mélange de sang royal (par le maréchal de Saxe) et de sève populaire (par sa mère : Sophie-Victoire Delaborde).

(38) Planche, Boucoiran, Lerminier.

talent (39), peut-être du génie. Qui ne le comprend? Tout cela lui fait une silhouette à part. Elle représente pour ce « Don Juan » de vingt-trois ans, un type qu'il n'a jamais rencontré. Il est donc pris par ses sens, par sa curiosité, par son orgueil. Et elle? sans doute, elle sait qu'il faut se défier de certains entraînements (40); plus mûre (41), elle connaît mieux les conditions réelles de l'existence. Et pourtant! elle aspire à rencontrer un homme avec lequel elle puisse, d'égale à égal, échanger une tendresse puissante, totale (42). Pareil songe, tant qu'on ne l'a pas réalisé ou qu'on n'en a pas reconnu la vanité, est déjà un acquiescement aux tentations qui se lèvent. Et Musset a tant de séduction! d'abord la jeunesse. Au milieu des hommes qu'elle a connus, la dangereuse originalité! Ce sont, pour la plupart, des hommes faits, d'autres, renommés pour leur laideur (43). Sur ce fond d'ombre, la silhouette d'Alfred se détache; il apparaît débordant de fraîcheur, et elle aura trente ans dans quelques mois. En second lieu, il a le charme du génie naissant; plus encore : cette puissance qui surprend les meilleures résistances, l'adolescence sentimentale, mêlant les désirs de l'homme et la spontanéité de l'enfant, des audaces et de la crédulité, l'impatience et des timidités. Fatalement, il doit l'aimer, la prier d'amour; fatalement, elle doit céder à ces prières. Pas tout de suite. Au début de leur intimité, Sand a précisé la situation (44). Elle ne demande qu'à le traiter en familier; mais à une condition, c'est qu'il se comporte en camarade. Rien d'étonnant; elle aimait les mots nets et francs; la réputation du poète (45) justifiait toutes les précautions; elle aspirait au calme, après une année de désillusions (46). Ces paroles qu'elle devait, après Venise, répéter à Musset : je suis ton ami, ton frère, elle les lui a dites, de façon plus cérémonieuse, au moment de leurs premières entrevues. Il y avait là une saine prudence et de la franchise, peut-être maladroite (47). Lui, comme de

(39) Un talent qu'*Indiana* venait d'attester.

(40) Cf. le billet à Sainte-Beuve.

(41) Elle est née en 1804, elle a donc six ans de plus que Musset.

(42) A preuve ses romans et aussi ses lettres à Musset, à Sainte-Beuve...

(43) Comme Sainte-Beuve ou Gustave Planche.

(44) Du moins, elle le donne à entendre clairement (au début d'*Elle et Lui*) et les lettres par lesquelles le poète peu à peu se déclare se font si prudentes qu'on en conclut naturellement qu'elle disait vrai.

(45) Ou certaines de ses œuvres : *Mardoche*, *Namouna*.

(46) Ne venait-elle pas, en quelques mois, de connaître, puis d'écarter, après Sandeau, Dumas, Jouffroy et Mérimée?

(47) Car parler d'amour ainsi, même pour le déclarer impossible, c'est déjà prévoir l'amour, éveiller chez l'autre de vagues idées, et peut-être, s'il se sait séduisant, le piquer au jeu.

juste, promit ce qu'elle voulut; quel homme n'en eût fait autant? Sans doute même était-il sincère. Au fond, l'amour l'effrayait un peu. Depuis certain jour de 1830 (48), il le fuyait en l'appelant. Il accepta donc le contrat que Sand proposait; et tous deux s'arrangèrent pour se voir le plus possible, comme si le plaisir qu'ils trouvaient à se sentir l'un près de l'autre n'eût pas été déjà un signe d'amour naissant. Mais qui donc devait dire un jour : on ne badine pas avec l'amour? Pas même en le baptisant amitié, ce qui était assez dans le goût du temps. L'événement le fit voir aux futurs amants. Ils purent d'abord s'y tromper; en apparence, ils se tenaient à la lettre du traité. Aussi les visites du poète, quai Malaquais, se firent-elles de plus en plus fréquentes. Sand habitait là, au 19, un appartement accueillant; une pièce de réception, fumoir ou atelier plutôt que salon (49), une salle à manger où, le soir, elle retenait quelques intimes. Musset y vint d'abord une ou deux fois la semaine, puis il eut sa place à table. Cette intimité rapide pourrait donner à réfléchir, chez d'autres que chez la maîtresse de céans; elle avait la sympathie prompte, et le savait. Pourtant, certains familiers s'inquiétèrent : Boucoiran, si dévoué aux intérêts de son amie (50), fronça le sourcil; Planche bougonna, à son habitude. Il faisait, là, figure de maître de maison, et flaira vite en Alfred un adversaire capable de le supplanter. Mais Sand ne tint compte ni des grimaces ni des murmures; elle pouvait se croire sûre de Musset, et se sentait sûre d'elle-même. En pareil cas, son habitude n'était point de prêter l'oreille aux commérages. Fort bien; mais plus ils se voient, lui et elle, plus leur sympathie se renforce. Dans ce milieu, mi-littéraire et mi-bohème, la conversation de Sand montre en elle ce qu'il appellera son « grand cœur » (51); enfin l'affection dont l'entourent les hommes présents, c'est juste ce qu'il faut pour piquer, chez lui, le désir de plaire et d'être distingué. De son côté, il apparaît plein de spontanéité, avec un jallissement de boutades, et soudain l'émotion qui perce; capable, lorsque le vent soufflait à la gaité, d'improviser des

(48) Où la trahison de sa première maîtresse lui apparut soudain évidente.

(49) Cf. Houssaye (*George Sand, Revue de Paris et de Saint-Petersbourg*, 1888) : « Elle n'eut jamais de salon, dit-il, mais un fumoir, une salle à manger, et surtout un cabinet de travail où se coudoyaient les philosophes et les musiciens »...

(50) Et à qui Musset déplaisait. S'il n'avait tenu qu'à lui, jamais l'aventure ne se serait produite; il en voulut sans doute à Sand d'aller contre ses conseils, et c'est peut-être pourquoi il répondait avec moins d'empressement que d'habitude aux services qu'elle lui demandait de Venise en 1834. (Cf. les *Lettres de Sand à Musset*.)

(51) Cf. la lettre d'août 1834 : « Rétrécis ton cœur, mon grand George, tu en as trop pour une poitrine humaine. »

strophes, les plus lestes (52), de prendre sa part à toutes les farces (or, elle se plaisait aux plaisanteries d'atelier); capable de pénétrer jusque dans ses profondeurs le sens d'*Indiana* (et elle adorait être comprise). Ce double charme aidant, ils en arrivèrent à parler surtout l'un pour l'autre; à se confier leurs états d'âme et, ce qui est aussi grave, leurs manuscrits (53). De là, entre ces visites fort rapprochées, toute une correspondance (54). Nous n'en possédons qu'une partie : les lettres du poète (55). Mais elles permettent de suivre l'évolution de la sympathie à l'amour, à travers les régions incertaines de l'amitié. La première (56) accompagne le poème sur *Noun et Raymond* :

Madame, je prends la liberté de vous envoyer ces quelques vers... Leur peu de valeur m'aurait fait hésiter à les mettre sous vos yeux, s'ils n'étaient pour moi une occasion de vous exprimer le sentiment d'admiration sincère et profonde qui les a inspirés. Agréez, Madame, l'assurance de mon respect.

Alfred de MUSSET.

Ce « Madame » plein de déférence, ce ton cérémonieux se retrouvent dans le billet suivant (57). Mais, dès le début de juillet, l'accent devient plus familier. Rien de grave; mais la formule se fait parfois plus intime : « tout à vous de cœur ». Et surtout, il traite Sand en ami (toujours cette erreur de sexe qui sent son romantique) :

Votre aimable lettre a fait bien plaisir, Madame, à un espèce d'idiot entortillé dans de la flanelle comme une épée de bourgmestre. Il vous remercie bien cordialement de votre souvenir pour une sottise qui n'en valait pas la peine et dont il est bien fâché de vous avoir rendu témoin; que vous ayez le plus tôt possible la fantaisie de perdre une soirée avec lui, c'est ce qu'il vous demande surtout. Votre bien dévoué,

Alfred de MUSSET.

(52) Ainsi les vers :

George est dans sa chambrette...,

ainsi la complainte sur le duel : « Planche-Capo de Feuillide », ainsi le *Songe de Reviewer*.

(53) Ainsi à la fin de juin, Musset envoie à Sand un fragment de *Rolla*; en juillet, Sand communique à Musset quelques pages de *Lélia*.

(54) Or, ils sont tous deux à Paris, ils se voient assidûment. N'est-ce pas la preuve que l'amour se lève en eux? Et pouvaient-ils vraiment, l'un comme l'autre, s'y tromper?

(55) Par malheur; car les lettres de Sand (qui ont existé, certains billets du poète n'étant que des réponses, et qui ont été détruites) permettraient de voir clair dans leurs deux cœurs.

(56) Datée du 24 juin 1833.

(57) Billet sans date précise. Musset y annonce l'envoi d'un fragment de *Rolla*. Elle l'avait demandé; mais il la prie que son « petit caprice de curiosité ne soit partagé par personne ».

C'est qu'un incident les a rapprochés : le poète a été pris de malaise (58) chez George Sand; pendant quelques jours, il a été souffrant. Aussitôt, ce qu'il y avait en elle de la sœur de charité s'est ému; elle a demandé des nouvelles, peut-être est-elle venue en prendre (59). Ils s'en trouvèrent plus près l'un de l'autre. Voici venir l'heure des promenades en tête-à-tête (60), et des confidences; qu'elle se sente lasse, ou souffrante, du côté du cœur, elle lui en fait part (61); qu'elle achève *Lélia*, c'est à lui qu'elle communique les épreuves de son roman. Il sait le prix de pareilles faveurs. A peine a-t-il reçu *Lélia*, il la remercie. Puis il lit le manuscrit; et l'enthousiasme s'empare de lui. Enthousiasme qui suffit à nous éclairer; car la rhétorique de *Lélia* aurait dû inspirer à l'auteur du *Spectacle* quelques réserves, si la sympathie n'emportait chez lui toutes les autres considérations.

J'étais, dans ma petite cervelle, très inquiet de savoir ce que c'était : cela ne pouvait pas être médiocre; mais, enfin, ça pouvait être bien des choses, au lieu d'être ce que cela est... Vous savez que, malgré tout votre cher mépris pour vos livres, que vous regardez comme des espèces de contre-partie des mémoires de vos boulangers, etc., vous savez, dis-je, que pour moi un livre, c'est un homme ou rien; je me soucie autant que de la fumée d'une pipe de tous les arrangements, combinaisons, drames (62) qu'à tête reposée et en travaillant pour votre plaisir, vous pourriez imaginer et combiner. Il y a, dans *Lélia*, des vingtaines de pages qui vont droit au cœur, franchement, vigoureusement, tout aussi belles que celles de René et de Lamartine. Vous voilà George Sand. Autrement vous auriez été Madame une telle, faisant des livres (63).

(58) D'après M. Séché (*Correspondance d'Alfred de Musset*), il s'agit d'un évanouissement.

(59) C'est ce que suppose M. Marieton : *Une Histoire d'amour*. M^{me} Lardin de Musset affirme, dit-il, que Sand vint chez le poète en juillet 1833. Mais nous n'avons ici aucune preuve.

(60) Cf. ces lignes d'Alfred à Sand : « Si vous avez réellement l'idée d'aller vous percher sur les tours de Notre-Dame, vous serez la meilleure femme du monde si vous me permettez d'y aller avec vous. Pourvu que je rentre à mon poste le matin, je puis disposer de ma veillée patriotique. »

(61) Alfred à Sand : « Votre maladie n'a rien de plaisant... Malheureusement on n'a pas encore trouvé de cataplasme à poser sur le cœur. Ne regardez pas trop la lune, je vous en prie, et ne mourez pas avant... » Il faut bien en déduire que Sand, peut-être inconsciemment, jouait, en se confiant ainsi, un jeu assez dangereux.

(62) Jamais Musset n'a pu rencontrer sous sa plume ce mot si cher aux hommes du Cénacle sans l'accompagner, comme ici, de quelque réflexion ironique.

(63) Lettre écrite vers la fin de juillet 1833. (Le 19, dit M. Marieton, mais il n'y a là aucune certitude.)

Et, comme s'il craignait que tant d'enthousiasme éveillât quelque défiance, il revient sur ses sentiments :

Vous me connaissez assez pour être sûre à présent (64) que jamais le mot ridicule de : Voulez-vous on ne voulez pas? ne sortira de mes lèvres avec vous. Il y a la mer Baltique entre vous et moi sous ce rapport. Vous ne pouvez donner que l'amour moral (65), et je ne puis le rendre à personne (en admettant que vous ne commenciez pas tout bonnement par m'envoyer paître, si je m'avisais de vous le demander). Mais je puis être, si vous m'en jugez digne, non pas même votre ami, c'est encore trop moral pour moi, mais un espèce de camarade sans conséquence et sans droit, par conséquent sans jalousie et sans brouille, capable de fumer votre tabac, de chiffonner vos peignoirs et d'attraper des rhumes de cerveaux philosophiques avec vous sous tous les maronniers de « l'Europe moderne ». J'aurai affaire à mon cher Monsieur George Sand, qui est désormais pour moi un homme de génie. A vous de cœur,

Alfred de MUSSET.

Me trompé-je? Il me semble deviner ici une manière de première déclaration. En tout cas, pareilles professions de foi, on ne les fait très haut que lorsqu'elles commencent à ne plus être tout à fait vraies. Mais Sand ne lut pas entre les lignes. L'admiration, la formule finale qui la virilisait, c'est tout ce qu'elle retint. Et, la fiction continuant, dans les billets suivants, le « Madame » d'autrefois fait place à : « Mon cher George ». Il est possible que Sand ait vu, dans ce prénom masculin, l'indice d'une loyale camaraderie; et si l'on eût demandé à Alfred quel était ce George, peut-être aurait-il répondu : le meilleur des amis. Pourtant, relisons le premier de ces billets : « Mon cher George, vos beaux yeux noirs... » (66) Quel singulier rapprochement! Il ne s'agit pas d'une déclaration; non. La veille, il s'est amusé à dessiner le visage de son amie, une sorte de caricature. Puis, il a trouvé que son dessin n'était pas ce qu'il voulait. Rentré chez lui, il y a travaillé, et il l'envoie.

Vos beaux yeux noirs que j'ai outragés hier m'ont trotté dans la tête ce matin. Je vous envoie cette ébauche, toute laide qu'elle est, par curiosité, pour voir si vos amis la reconnaîtront et si vous la reconnaîtrez vous-même. Good night. I am gloomy to day.

C'est tout simple? Oui et non. Sans doute, les termes sont des plus rassurants. Mais il y a ce début bizarre, cet aveu,

(64) Voilà qui prouve qu'auparavant Sand avait manifesté des inquiétudes.

(65) Comment le sait-il? Sans doute le lui a-t-elle affirmé. Mais le plus important ici est de signaler que, pour la rassurer, il commence à se poser en blasé et en viveur. Un portrait auquel elle croira plus tard.

(66) Ce billet vient juste après la lettre que nous avons citée. Il date donc, de l'avis unanime, des tout derniers jours de juillet 1833.

plus grave, qu'il admire les yeux de Sand, qu'il les revoit, même absent, même chez lui. Elle ne proteste pas. Dès lors, une sorte de folie s'empare d'eux. Ils parlent de voyage ensemble. Ils s'écrivent à n'importe quelle heure :

Je crois, mon cher George, que tout le monde est fou ce matin (67). Vous qui vous couchez à quatre heures, vous m'écrivez à huit. Moi qui me couche à sept, j'étais tout éveillé au beau milieu de mon lit, quand votre lettre m'est venue. J'irai certainement vous voir à minuit... J'ai pleuré comme un veau pour faire ma digestion...

Cette lettre, dans son décousu, révèle l'approche de la crise. De fait, elle éclata presque immédiatement. Il y a quelque temps déjà qu'il la sentait venir, et qu'il essayait de l'écarter. Mais la vérité lui échappe un jour (68) :

Mon cher George, j'ai quelque chose de bête et de ridicule à vous dire... Je suis amoureux de vous; je le suis depuis le premier jour où j'ai été chez vous. J'ai cru que je m'en guérirais tout simplement en vous voyant à titre d'ami: il y a beaucoup de choses dans votre caractère qui pouvaient m'en guérir; j'ai tâché de me le persuader tant que j'ai pu; mais je paye trop cher les moments que je passe avec vous... Je n'espère rien en vous disant cela... Je suis fou de me priver du plaisir de vous voir pendant le peu de temps que vous avez encore à passer à Paris, avant votre voyage à la campagne et votre départ pour l'Italie, où nous aurions passé de belles nuits (69) si j'avais de la force. Mais la vérité est que je souffre, et que la force me manque.

Le moyen d'en vouloir à un amour aussi désarmé? Sans doute, elle sermonna Musset. Mais elle ne ferma pas sa porte. Elle lui envoya même un manuscrit, un fragment où il pouvait se reconnaître (70); elle le laissa dire son amour (71). Et lui, des mots pleins de romantisme lui montent aux lèvres :

Plaignez ma triste nature qui s'est habituée à vivre dans un cercueil scellé, et laissez les hommes qui m'y ont forcé. Voilà un mur de prison, disiez-vous hier; tout viendrait s'y briser... Vous n'avez oublié qu'une chose, c'est qu'il y a derrière un prisonnier;

(67) Ce billet, que M. Séché croit postérieur à la déclaration (28 juillet), se trouve, dans la correspondance, juste avant elle, à la place que nous lui laissons. Sa date est : Juillet, sans plus.

(68) Tout à la fin de juillet, et probablement entre le 20 et le 25, sans qu'on puisse préciser davantage.

(69) On voit bien par là que le voyage d'Italie était, entre les amis, un projet arrêté.

(70) Probablement un autre passage de *Lélia*. Le poète ne s'y trompa pas : « S'il y a, répondit-il, dans les feuilles que je viens de lire, une page où vous ayez pensé à moi, et que je l'aie devinée, je vous remercie, George... »

(71) Ne va-t-il pas écrire : « Je me suis livré sans réflexion au plaisir de vous voir et de vous aimer. Je vous ai aimée, non pas chez vous, près de vous, mais ici, dans cette chambre, où me voilà seul à présent. C'est là que je vous ai dit ce que je n'ai jamais dit à personne » ?

voilà un beau calcul... de rester muet en face de l'être qui peut vous comprendre et de faire de sa souffrance un trésor sacré pour le jeter dans... tous les égouts à six francs l'exemplaire!... Si mon nom est écrit dans un coin de votre cœur, quelque faible, quelque décolorée que soit l'empreinte, ne l'effacez pas. Aimez ceux qui savent aimer, je ne sais que souffrir.

Et ceci surtout :

Je puis embrasser une fille galeuse et ivre-morte, mais je ne puis embrasser ma mère (72).

A côté de cela, des cris de sincérité. A l'époque, il semblait naturel que la passion s'exprimât ainsi (73). Les dernières hésitations de Sand ne résistèrent point à tant de fougue. Presque aussitôt après avoir reçu cette lettre, elle s'abandonna, une fois encore, à son destin. Et, le 2 août, Musset pouvait improviser ce chant de triomphe (74) :

Te voilà revenu dans mes nuits étoilées,
 Bel ange aux yeux d'azur, aux paupières voilées,
 Amour, mon bien suprême et que j'avais perdu.
 J'ai cru, pendant trois ans (75), te vaincre et te maudire;
 Et toi, les yeux en pleurs, avec ton doux sourire,
 Au chevet de mon lit, te voilà revenu.
 Eh bien! deux mots de toi m'ont fait le roi du monde.
 Mets la main sur mon cœur, la blessure est profonde.
 Elargis-la, bel ange, et qu'il en soit brisé.
 Jamais amant aimé, mourant pour sa maîtresse,
 N'a dans des yeux plus noirs bu la céleste ivresse,
 Nul sur un plus beau front jamais ne t'a baisé.

Cette joie d'aimer, non pas d'être aimé, cette satisfaction à sentir la plaie béante, c'est encore le romantisme de Musset qu'elles expriment, à l'heure où tout devrait lui parler de bonheur.

Le 2 août! *Lélia* va paraître le 10, et *Rolla* le 15 (76), et pendant les premiers mois de passion qui vont suivre, Musset met la dernière main à *Fantasio* (77), entreprend : *On ne badine pas avec l'amour*, amasse les renseignements d'où naîtra *Lorenzaccio*; Sand, de son côté, n'interrompt pas son labeur régulier (78); en voilà assez pour prouver que leur

(72) Extrait de la première lettre qui suit la déclaration (fin juillet 1833).

(73) Et c'est là un autre trait romantique de la passion qui pousse Musset et Sand l'un vers l'autre.

(74) Vers publiés par les soins de M^{me} Martellet. Ils furent composés, on pourrait dire improvisés, « au bain », nous dit-on.

(75) Musset n'exagère pas; la première trahison qui le contracta date de 1830, et ce poème de 1833.

(76) Dans la *Revue des Deux-Mondes*.

(77) Paru, dans la *Revue des Deux-Mondes*, aux environs du départ pour l'Italie.

(78) Même pas pendant le voyage en Italie, d'où elle envoyait ses manuscrits à Buloz.

amour n'entraîne ni silence ni paresse. Dans l'appartement du quai Malaquais où Alfred transporte bientôt ses pénates (79), on a mis deux tables là où, autrefois, il n'y en avait qu'une; mais le travail garde sa place. Les familiers viennent là comme par le passé (80).

George est dans sa chambrette
Entre deux pots de fleurs,
Fumant sa cigarette,
Les yeux baignés de pleurs.

Autour d'elle:

Buloz assis par terre
Lui fait de doux serments;
Solange, par derrière,
Gratouille ses romans.

Planté comme une borne,
Boucoiran, tout mouillé,
Contemple, d'un œil morne,
Musset tout débraillé.

Dans le plus grand silence,
Paul, se versant du thé (81),
Ecoute l'éloquence
De Ménard, tout crotté...

La mère Lacouture,
Accroupie au foyer,
Renverse la friture
Et casse un saladier.

Il y a encore deux strophes pour Guérault et pour Papet (82) et une autre, un peu plus mordante, qui vise Gustave Planche. Ces vers ont le double mérite de nous faire voir ce milieu bohème et de respirer le bonheur. Le vent, d'ailleurs, soufflait souvent à la gaité. C'était un jaillissement de farces. Chaudesaigues vient-il par hasard faire visite à Lélia? (83) Aussitôt, son aspect, son bredouillement (84), prédisposent les présents à s'amuser de lui; et on

(79) A quel moment? Paul Marieton affirme que ce fut en septembre. Et il ajoute que sa mère « indulgente et faible » le laissa faire. Mais la date reste problématique.

(80) Les vers qui suivent furent publiés par M^{me} Martellet (*Musset intime*), avec la date « septembre » 1833. Mais le fait que Planche y figure nous contraint de les dater d'avant la rupture avec le critique. Ils furent donc écrits en août, au plus tard.

(81) Paul de Musset avait aussi, on le voit, ses entrées chez Lélia.

(82) Autre ami et compatriote de Sand; c'est lui qui, plus tard, devait avoir la garde de la correspondance des deux amants.

(83) Chaudesaigues débutait alors dans le journalisme, à la *Revue de Paris*, notamment. Et c'est lui qui, en 1841, devait publier, dans ses *Ecrivains modernes de la France*, une étude plus que sévère sur Musset.

(84) Le biographe écrit : « C'était un grand garçon pâle, avec une figure de Christ, et qui bredouillait en parlant. » (*Biographie*, p. 126.)

lui tend un piège : il est assis à côté d'Alfred, qu'il ne connaît pas; et on le fait parler des derniers ouvrages parus; sans affectation, on l'aiguille sur *Namouna* et sur *Rolla*; « il se met à les critiquer, ne concevant rien à l'engouement du public pour des vers qu'il trouve à peine supportables. Le jeune homme blond l'encourage en souriant » (85). Vous voyez la scène. Mais comme le malheureux « s'apprêtait à passer de la critique aux personnalités », Sand n'y tint plus. « J'ai l'honneur de vous présenter M. Alfred de Musset, dont je désirais depuis longtemps vous faire faire la connaissance ». Le biographe ajoute que Chaudesaigues « gagna la porte au bruit d'un fou rire qu'on ne pouvait plus maîtriser ». Une autre fois, c'est Lerminier que l'on plaisante (86). On le prie à dîner; parmi les convives on lui annonce un diplomate anglais et Alfred de Musset. Double attrape : car celui qui joue le personnage du diplomate, « en habit noir... jabot à larges tuyaux, escarpins et gants glacés », visage austère, c'est Debureau, « l'incomparable Pierrot, des Funambules ». Quant au poète, déguisé en soubrette normande, il sert les invités. Vainement Lerminier parle des événements, de la politique, des ministres anglais; l'étranger répond à peine. « Enfin quelqu'un vint à prononcer le mot d'équilibre européen. L'Anglais étendit la main et demanda la parole. Vous voulez savoir, dit-il, comment je comprends l'équilibre européen, dans les graves circonstances où se trouve la politique en Angleterre et sur le continent? Le voici. Je vais tâcher d'être clair ». Là-dessus, il jette en l'air une assiette, la reçoit sur la pointe de son couteau, « où l'assiette toujours tournant, demeure en équilibre ». « Tel est, poursuivit Debureau, l'emblème de l'équilibre européen. Hors de là, point de salut ». Cependant, la servante s'associant au rire général, « s'empara d'une carafe, et versa de l'eau sur la tête de Lerminier ». Tout s'expliqua; Sand nomma Debureau, puis la servante, qui vint prendre sa place à table. Farces d'atelier; leur gaité éclaboussait parfois les amis absents; elle se retrouve dans les vers intitulés : *Le Songe du Revueur* (87). L'heure était donc à la joie. Et lorsque les invités les laissaient en tête-à-tête, le poète et sa maîtresse se retrouvaient en complète harmonie. Ils se communiquaient leur travail, ébauchaient pour l'avenir des projets pleins de sourires; que dis-je? Ces projets, ils les réalisaient. Leur

(85) Ce jeune homme blond, c'est Alfred de Musset.

(86) Cf. Paul de Musset encore. (*Biographie*, pp. 123-126.)

(87) Le titre complet de ce poème fantaisiste est : *Le Songe du Revueur ou Buloz consterné*. Il a été publié dans le volume des *Œuvres Complémentaires*. Musset imagine là en détail un mauvais rêve fait par Buloz; ses principaux collaborateurs lui manquent au dernier moment pour des raisons diverses.

amour désirait-il plus de solitude? En septembre (88), ils se cachèrent à Franchart. Premier voyage de noces qui dura quelques jours. Plus que jamais, ils pensaient à faire ce pèlerinage d'Italie qui leur tenait au cœur, à tous deux (89).

Sans doute, il arrivait parfois qu'un nuage passât. D'abord, la présence trop constante de Planche énervait le poète. Il s'en plaignit; Sand dut trouver cet agacement naturel, puisqu'elle n'hésita pas à parler au critique. Tout en l'assurant de son amitié, elle le pria de se faire plus rare (90); très affectueusement, elle le reconduisit sur le palier en lui recommandant d'y rester. Tâche délicate, dont elle s'acquitta avec beaucoup d'habileté. Planche ne reparut pas quai Malaquais; il garda l'impression que sa vieille amie n'était pas responsable du décret d'exil, et concentra toute sa rancune sur le poète. La commission avait donc été bien faite. Seulement, de cette première difficulté, une seconde allait naître. Le critique imagina de frapper un grand coup. La presse consacrait alors à *Lélia* (91) ses comptes rendus, dont quelques-uns, franchement hostiles, visaient la vie privée de l'auteur. Capo de Feuillide (92) s'était distingué par la violence de ses attaques. Musset ne songea point à intervenir. Planche profita de ce silence. Lui et M. Regnault provoquèrent en duel Feuillide et le critique du *Figaro* (93) : c'était se substituer au poète. Alfred le sentit (94). N'écrivait-il pas à Buloz (95) :

J'apprends que G. Planche et M. S. Regnault ont provoqué hier M. Capo de Feuillide et l'un des rédacteurs du *Figaro*. Lorsque

(88) Très probablement en septembre. M. Marieton (*Une Histoire d'amour*) précise qu'il s'agit de la seconde quinzaine du mois. Mais les raisons qu'il donne ne sont pas de celles qui peuvent faire naître une certitude.

(89) Pour Musset, nous n'en pouvons douter. Et le fait que le poète, dans sa lettre de déclaration, suppose qu'en cas de demi-rupture Sand ferait sans lui le voyage, indique, semble-t-il, qu'elle y tenait autant que lui.

(90) Sand elle-même, dans une lettre envoyée de Venise à Musset (24 mai 1834), a résumé la scène et ses propres paroles : « Je l'ai éloigné de mon intimité d'une manière qui m'eût fait de tout autre un ennemi dangereux... Je lui ai dit en le quittant : Un jour viendra, j'espère, où les circonstances qui nous séparent ne seront plus aussi impérieuses et où je pourrai vous voir. Je le désire et je reste votre ami. »

(91) Paru le 10 août.

(92) Le critique de l'*Europe littéraire*.

(93) C'est-à-dire : Léon Gozlan.

(94) Le poème plein de fantaisie et d'ironie qu'il composa sur ce duel ne doit pas donner le change. Il s'agit de la « complainte historique et véritable sur le fameux duel qui a eu lieu entre plusieurs hommes de plume très inconnus dans Paris à l'occasion d'un livre dont il a été beaucoup parlé de différentes manières... » (Air : *Complainte du Maréchal de Saxe*.) Vingt-quatre strophes de six vers, qui ont été publiées dans les *Œuvres Complémentaires*.

(95) Au même moment. Cette lettre a été publiée par M^{me} Pailleron. (*La Vie littéraire sous Louis-Philippe*.)

vous m'avez parlé de l'article qui a donné lieu à cette affaire, j'ignorais complètement que vous fussiez instruit de mes relations avec Madame Sand (96). J'espère que la manière un peu trop légère dont vous m'avez vu traiter cet article vous paraîtra simple de ma part et que si, maintenant ou plus tard, on vous adressait quelques questions à ce sujet, vous voudriez bien répondre que mon intention était de me battre et que j'ai été prévenu. Si vous voulez me rendre service, vous ajouterez même que je regarderais comme une insulte aussi grave pour Madame Sand que pour moi qu'on parût douter de ma détermination à cet égard, et qu'il me serait impossible de le souffrir, quelle que fût la personne qui le soutiendrait.

A vous de cœur.

A. de MUSSET.

Il suffit de lire cette lettre pour comprendre qu'il y eut entre Alfred et George une explication. Mais elle ne laissa subsister nul froissement. Et le poète, après avoir écrit au même Buloz, sur *Lélia*, quelques lignes visiblement destinées à l'impression (97), considéra l'incident comme clos. En septembre, autre nuage; les deux amants se trouvaient à Franchart. Un soir qu'ils se promenaient dans la forêt de Fontainebleau, Alfred eut une de ses visions : sa propre image lui apparut, au détour d'un sentier, vêtue de noir, comme toujours, vieillie, exténuée (98). Pareil spectacle soulevait en lui, pour quelques instants, une angoisse affolée. Sa compagne s'en aperçut; il lui confia la raison de sa nervosité; et le lendemain, il n'y pensait plus. Mais elle, la scène l'avait frappée. Si bien que plus tard, dans *Elle et Lui*, elle raconta l'aventure en détail. Mais il faut nous méfier. Lorsqu'elle composa ce passage de son livre, vingt-trois ans avaient passé, et tant de souvenirs (99); elle avait revu le poète, elle savait qu'il lui arrivait de s'enivrer; et, toutes ces images se superposant, pour un peu elle signalerait, dans

(96) Voilà qui prouve qu'alors le poète ne tenait point à faire beaucoup de bruit autour de sa liaison naissante.

(97) On y lit : « Ce livre n'en est pas moins l'ouvrage le plus important de l'Ecole moderne. Il s'en distingue par une qualité éminente, la pureté du style et l'originalité de la forme... Il ne s'est glissé sur le tissu de cette belle étoffe aucun des fils, un peu épais, qui couvrent la trame de nos drames modernes dans leurs pourpoints de pacotille... On dit que deux ou trois articles de ce livre ont donné lieu à des affaires particulières entre des journalistes distingués : nous ne pouvons que regretter de voir chez les uns une fâcheuse habitude de faire descendre la critique à des personnalités qui devraient lui être étrangères, et, chez les autres, trop peu de philosophie dans un siècle de liberté. » (Cf. ici encore M^{me} Pailleron : *La Vie littéraire*, pp. 364 et suivantes.)

(98) C'est ce qu'affirme George Sand, dans *Elle et Lui*.

(99) Le voyage d'Italie, la crise de passion, la rupture, les rencontres postérieures, les propos rapportés de l'un à l'autre, les difficultés relatives à la correspondance commune, enfin quelques ouvrages du poète (comme les *Nuits* ou le *Merle blanc*).

la vision nocturne, un premier accès de délire alcoolique. Sur le moment, elle n'y attacha point tant d'importance. Sans quoi, eût-elle accepté de partir seule avec lui en Italie, quelques semaines après? Non, la nuit de Franchart, comme l'agacement du poète en face de Planche, sont de légères ombres, qu'un amour mutuel dissipait en peu d'instant.

Tout le prouve; et d'abord les aveux de George Sand. De temps à autre, en effet, elle tenait Sainte-Beuve au courant de ses états d'âme. Or, le 25 août (100), elle écrivait :

Je me suis énamourée, et cette fois très sérieusement, d'Alfred de Musset. Ceci n'est plus un caprice; c'est un attachement senti... J'ai aimé une fois pendant six ans, une autre fois pendant trois, et maintenant, je ne sais pas de quoi je suis capable. Loin d'être affligée et méconnue, je trouve cette fois une candeur (101), une loyauté, une tendresse qui m'enivrent; c'est un amour de jeune homme et une amitié de camarade; c'est quelque chose dont je n'avais pas l'idée, que je ne croyais rencontrer nulle part, et surtout là. Je l'ai niée, cette affection, je l'ai repoussée, je l'ai refusée d'abord, et puis je me suis rendue et je suis heureuse de l'avoir fait. Je m'y suis rendue par amitié plus que par amour, et l'amour que je ne connaissais pas (102) s'est révélé à moi sans aucune des douleurs que je croyais accepter.

Première ivresse et sans lendemain, dira-t-on peut-être. Mais en septembre, elle s'écrie :

Et puis je suis heureuse, très heureuse, mon ami. Chaque jour je m'attache davantage à lui; chaque jour je vois s'effacer de lui les petites choses qui me faisaient souffrir... et puis encore, par-dessus tout ce qu'il est, il est bon enfant, et son intimité m'est aussi douce que sa préférence m'a été précieuse.

En novembre (103), elle conclut :

Je n'ai pas le désir de faire de nouveaux amis; j'ai tout ce qu'il me faut en ce monde; ma vie de cœur est arrangée et je ne cherche plus rien.

Voilà la vérité. Si Musset croit réaliser enfin le rêve de sa jeunesse, Sand, aussi, se tient satisfaite. Elle est heureuse, à sa manière, plus paisible que celle d'Alfred. En ce sens, M. Charles Maurras voit juste lorsqu'il dit (104) que, des deux, le passionné, c'est le poète, et qu'elle se laisse aimer.

(100) C'est-à-dire après l'affaire Planche.

(101) Ce simple mot, rapproché d'*Elle et Lui*, devrait faire réfléchir la critique. La « candeur » est devenue, avec le temps, dans l'esprit de George Sand, le scepticisme le plus blasé.

(102) L'aveu est à retenir; Sand, dans *Elle et Lui*, niera cette transformation rapide de l'amitié en amour.

(103) C'est-à-dire après Franchart, le fait vaut d'être noté.

(104) Dans ses *Amants de Venise*, au chapitre intitulé : « Eux ».

Oui, mais avec complaisance et en payant de retour. Il faut aller plus loin : pendant cette première phase de leur liaison, c'est le poète qui donne le ton. Qui a voulu remplacer l'amitié par la passion? Qui a fait écarter les gêneurs? Qui prépare tout pour le départ en Italie? Toujours Musset. Elle le lui reprochera plus tard (105) :

Jamais je ne me suis plainte d'avoir été enlevée à mes enfants, à mes amis, à mon travail, à mes affections et à mes devoirs pour être conduite à trois cents lieues et abandonnée avec des paroles si offensantes et si navrantes, sans autre motif qu'une fièvre tierce; des yeux abattus et la tristesse profonde où me jetait ton indifférence.

Nous savons ce qu'en vaut l'aune; quand ils partirent, elle avait près de trente ans et une volonté qui savait se faire entendre; lorsque M^{me} de Musset supplia son fils de rester, c'est Sand qui fit auprès d'elle l'ultime démarche (106), et arracha le consentement. Elle aurait donc mauvaise grâce à jouer les mineures enlevées. Mais il reste qu'avant Venise, l'initiative revient presque toujours au poète. Et sans doute n'est-ce point hasard, si, de toutes les étapes de leur passion, celle-ci apparaît comme la moins romantique. Certes, le romantisme se révèle déjà dans la tendance à confondre des sentiments différents, dans la façon dont la passion s'affiche aux yeux de tous, à ceux de Paul de Musset, de Solange, de M^{me} de Musset, dans l'exagération des formules; dans ce désir de perfection croissante qui pousse vers la solitude italienne deux amants pleinement heureux à Paris (107). Mais ces traces du goût contemporain restent encore discrètes, en comparaison de celles que nous allons découvrir, une fois la passion déployée sous la lumière d'Italie.

LE DRAME ROMANESQUE. DE VICTOR HUGO A ROUSSEAU.

Ils quittèrent donc Paris « par une soirée brumeuse et triste » de décembre, dit le biographe; et il ajoute que le

(105) Au temps des explications orageuses, en octobre ou novembre 1834.

(106) Paul de Musset a raconté la scène dans la *Biographie* (p. 129). Sand était venue en voiture; M^{me} de Musset descendit lui parler dans le fiacre, et finit par céder aux instances et aux promesses de la visiteuse. Les sandistes n'ont jamais contesté le fait, et se bornent, ainsi Spoelberch de Lovenjoul, à s'étonner que la mère ait donné son consentement.

(107) Le biographe s'en étonne un peu (p. 127) : « Il semblait que des gens si heureux n'eussent rien de mieux à faire que de rester dans un intérieur qu'ils avaient su rendre charmant pour eux-mêmes et pour les amis; mais non, une inquiétude ennemie du bien, une espèce de turbulence incompréhensible s'empara d'eux... Ils commencèrent par une excursion à Fontainebleau. Ce ne fut pas assez; aux approches de l'hiver ils parlèrent de l'Italie... » Voilà l'influence de l'époque et du romantisme.

hasard ne leur ménagea pas les avertissements. La voiture dans laquelle ils s'installèrent n'était-elle pas la treizième dans la Cour des Messageries? (108) Les voyageurs n'y attachèrent aucune importance; ils abandonnaient les brouillards de Paris, ils avaient en perspective l'expédition la plus séduisante. D'abord une promenade en diligence à travers les campagnes de France; puis, la descente du Rhône en bateau (109), une série de scènes à croquer sur l'album qu'Alfred emporte; enfin, l'attrait de l'imprévu, car s'il est bien entendu qu'ils passeront par Gênes, et probablement par Florence, les autres stations du pèlerinage ne sont point fixées. Ils s'arrêteront où ils voudront, et le temps qui leur plaira. Ils ne savent pas s'ils piqueront vers Rome, ou s'ils se dirigeront vers Venise (110), à travers la série des petites villes aux noms pleins de promesses. Voilà voyager! Mais, peu à peu, sous ce ciel italien, tout change; de l'idylle, nous passons au drame, et, George Sand imposant de plus en plus aux événements la véhémence de son imagination, au drame romanesque et romantique. Au terme de ce drame, les déchirements de la rupture. Voilà voyager!

D'ailleurs, cette rupture, quiconque connaît Musset et Sand la juge inévitable, dès qu'ils se trouvent pour longtemps seuls. De quoi pourront-ils s'entretenir en confiance? Presque tous leurs goûts et leurs idées les opposent. Aussitôt qu'ils arrivent dans quelque ville, les voici prêts à la parcourir. Si elle possède des monuments anciens, Alfred veut y courir; un musée? il y reste au besoin plusieurs heures; des boulevards, des cafés? il se sent envie de s'y promener ou d'y entrer, car il a le culte des arts, et il est citadin dans l'âme. Elle, elle rêve d'apercevoir la campagne environnante, ou bien elle veut regagner sa chambre où l'appelle quelque manuscrit; car, depuis les années de son adolescence, il n'y a que la nature qui puisse lui faire oublier son travail. Lient-ils conversation avec quelque compagnon de route? Si ce tiers est vêtu avec recherche, s'il a l'usage du monde, s'il s'avère brillant causeur, voilà l'esprit du poète favorablement prévenu; car il reste dandy et adore l'esprit. Qualités secondaires aux yeux de George : une tenue négligée n'est pas pour la formaliser; elle pardonne même la saleté (111), si elle y reconnaît la révolte de la bohème contre les préjugés. Enfin, elle aime discuter gravement les problèmes qui l'inté-

(108) La scène se passait le 12 décembre 1833.

(109) C'est pendant cette descente que les deux amants rencontrèrent Stendhal qui rejoignait son consulat de Civita-Vecchia.

(110) Même à Pise, ils hésiteront encore entre les deux routes et joueront à pile ou face. (Cf. Sand, *Histoire de ma vie*, tome XVII.)

(111) Sans quoi Planche n'eût pas été un des familiers de son appartement.

ressent. Voilà pourquoi Stendhal laisse aux deux amants un souvenir si différent, sympathique chez l'un (112), agacé chez l'autre (113). S'agit-il de leurs lectures? elle garde un goût pour les œuvres en prose, lui une préférence pour la poésie; elle trouve un intérêt puissant au drame historique (114), et lui, nous savons ce qu'il pense de la couleur locale; elle lit volontiers les philosophes qu'il vient de malmener dans *Rolla*; sans verser encore dans le socialisme, elle goûte les ouvrages qui traitent de l'avenir de l'humanité, et lui, l'envie le prend de fermer le livre. Ajoutez qu'elle aime parler des œuvres qu'elle vient de lire. Alfred, au contraire, s'il était libre de conduire la conversation, choisirait tout autre sujet, avec le détachement qu'il affecte en pareille matière. Je sais que, pendant les six derniers mois, il a fait sur ce point des sacrifices; quai Malaquais, il leur est arrivé de se pencher ensemble sur telle œuvre dont elle lui disait du bien (115). Mais ces concessions ne peuvent manquer de lui peser, à la longue. Ainsi le tête-à-tête va hâter l'heure des discussions. Ils partent, en tout, de points de vue opposés; elle suit son instinct, il est imprégné de culture classique; elle a reçu de sa mère des coins d'âme populaire, lui tient pour la noblesse. Il a le sens aigu du ridicule, elle pas du tout. Elle moralise volontiers (116); lui, en face de toutes les sermons, sent renaître son scepticisme persifleur. Bien plus, par une sorte de contradiction inverse, Sand, qui a l'esprit romanesque et qui, selon le mot de M. Charles Maurras, « pense mal » (117), sait, dans la vie de chaque jour, le prix de la méthode. Alfred, doué d'un jugement droit, et qui répugne aux fioritures du roman, ne peut pas résister à ses caprices. Enfin, elle marche tranquille dans une libre pensée que les angoisses n'ébranlent point; il commence à se sentir déchiré par le regret de la foi impossible (118).

Comment des oppositions aussi graves ne se retrouve-

(112) Paul de Musset (*Biographie*, p. 130) : « La première lettre d'Alfred de Musset à sa famille était datée de Marseille. Il se louait beaucoup de la rencontre de Stendhal... dont l'esprit caustique avait égayé le voyage. »

(113) Sand écrit, dans *l'Histoire de ma vie* (tome XVII), à propos de Stendhal : « Comme le fond de son esprit trahissait le goût, l'habitude ou le rêve de l'obscénité, je confesse que j'avais assez de lui. »

(114) N'a-t-elle pas, dans ses papiers, le plan de sa *Conspiration en 1537*, qui deviendra *Lorenzaccio*? N'admire-t-elle pas, et ne fait-elle pas admirer à Musset la *Reine d'Espagne*, de Latouche? (Lettre d'Alfred à George du 4 juin 1834.)

(115) Notamment *Götz von Berlichingen*. (Alfred à George, le 19 avril 1834.)

(116) Si bien que, même en voulant la flatter, dans la *Confession*, il ne pourra pas effacer ce trait de son caractère.

(117) *Les Amants de Venise* (chap. I^{er} : Elle).

(118) *Rolla* date du 15 août 1833.

raient-elles point à tous les carrefours de la conversation? Mais il n'est pas besoin de supposer. Prenons les romans de l'une et les pièces de l'autre. Qu'y voit-on? D'un côté la femme, posée en victime et moralement supérieure à ses bourreaux; de l'autre, l'homme entraîné aux pires souffrances, acculé à la mort par la coquetterie féminine. Fatalement, chaque discussion doit creuser le fossé qui les sépare, elle et lui. Le ton même qu'ils y apportent doit les énerver l'un contre l'autre; elle aime épuiser un sujet; les grands mots lui montent aux lèvres (119); et lui sent toujours le besoin de plaisanter. Il se trouve un peu, avec elle, dans la même situation qu'en face de Victor Hugo. Et quand l'entretien s'arrête, elle le juge léger; il la trouve sermonneuse. Il n'y a guère que trois tendances qui les rapprochent : l'absence de vanité d'écrivain, ce qui reste négatif; l'horreur des règles et des contraintes, plus profonde chez elle que chez lui; le culte de la passion, plus ardent chez lui que chez elle. Et puis d'étranges similitudes de tempérament. Mais ces ressemblances sont faites pour les mettre plus vite aux prises. Nombre de critiques (120) ont remarqué que, des deux amants, la femme, c'était Musset, et l'homme, Sand. S'ils veulent dire par là que George avait, au physique, une santé plus robuste, au moral une énergie plus vigoureuse, leur expression semble juste. Mais je ne vois rien, dans cette interversion, qui vouât la passion à la rupture. La vérité paraît autrement complexe : tous deux apparaissent, hommes par certains traits, femmes par d'autres; et ces traits sont les mêmes. La puissance de leur intelligence, leur personnalité accusée, leur orgueil les rendent virils; la richesse de leur sensibilité, sa nervosité, ses allures capricieuses, leur donnent une susceptibilité féminine. Ils vibrent comme deux femmes; ils désirent, ils pensent, ils s'affrontent comme deux hommes. Ajoutons à cela qu'ils portent en eux les rêves les plus contradictoires : la hantise d'une communion d'âme à âme, et l'appétit des jouissances physiques; qu'ils subissent, tous deux, les lois d'un tempérament très ardent et rendu plus exigeant par une expérience fort riche; qu'une série de déceptions les prédispose, lui surtout, à l'inquiétude; que la curiosité jamais satisfaite les oblige l'un et l'autre, sinon à l'infidélité, du moins à l'instabilité; que cette instabilité, enfin, se trouve aggravée chez tous deux, par une nervosité excessive. Il y a beaucoup de vrai dans la formule où le docteur Odinet résume leur passion : la rencontre d'une « anaphrodisie et

(119) Ses romans le prouvent (j'entends ses premiers romans) autant que ses lettres.

(120) Et notamment Maxime Ducamp. (*Revue des Deux-Mondes*, 15 août 1882.)

d'une névrose épileptiforme » (121). Tout cela : idées contradictoires, goûts opposés, natures trop semblables, doit faire souffler sur leur amour un vent de déroute. Dès lors, nous n'avons que faire de ramasser ces infamies où se sont plu des adversaires injustes. Les uns accusent George de jalousie littéraire, la peignent comme une femme entraînée par ses sens aux plus froides cruautés; les autres représentent Alfred sous les traits d'un débauché inguérissable (122), que la folie guetterait. La vérité paraît plus simple : entre eux deux, dès qu'ils se trouvaient en tête-à-tête, les malentendus devaient naître à chaque pas, pour leur façon différente de visiter les pays nouveaux, de s'y conduire, de travailler; des malentendus que leur sensibilité rendrait plus âpres, et leur amour-propre plus durables. Peu à peu, ils devaient, chacun juger l'autre insupportable, en quoi aucun d'eux n'avait tort (123).

Sans doute les difficultés n'éclatèrent pas tout de suite. Jusqu'à leur arrivée à Gênes (124) tout alla pour le mieux. Rien d'étonnant. Durant leur course à travers la France, ils ne se trouvaient seuls que par échappées; et l'admiration les rapprochait; plus encore peut-être, l'espoir d'arriver à la terre de leurs rêves. A Gênes, encore, ils éprouvent ensemble le même enthousiasme. C'était la première ville italienne qu'ils visitaient : le site et la mer, les fleurs et les maisons, le ciel et la lumière, tout leur y plut. Alfred aussitôt, écrivit une lettre qui disait le charme « des jardins de la villa Palavicini, où il s'était reposé dans un lieu de délices, au bord d'une fontaine aimée des touristes » (125). Bien des années après, il devait retrouver cette impression aussi ardente, aussi gaie (126). Les heures passées à Gênes furent le sourire de ce voyage (127). Les villes qu'il traversa

(121) Cette formule, reproduite par le Dr Odinet dans son « Etude médico-psychologique sur Alfred de Musset », est du Dr Michaut (juillet 1904).

(122) Et d'un alcoolique invétéré. La lecture d'*Elle et Lui* suffit, à ce propos.

(123) La plupart des maîtresses du poète (sauf Aimée d'Alton) en firent l'épreuve. Quant à Sand, Sandeau ne disait-il pas d'elle un jour à la fille de Buloz : « Regarde bien cette femme, petite, regarde-la : c'est un cimetière, tu entends? un cimetière. » (Cf. M^{me} Pailleron, *la Vie littéraire sous Louis-Philippe*.)

(124) Où ils passèrent entre le 20 et le 25 décembre 1833.

(125) *Biographie d'Alfred de Musset* (p. 130).

(126) Dans les vers *A mon frère revenant d'Italie* (1844) :

Tu l'as vue, assise dans l'eau,
Portant gaîment son mezzaro,
La belle Gênes...

(127) L'un des deux sourires, si l'on veut. L'autre : c'est l'arrivée à Venise.

ensuite, même celles qu'aucun visiteur ne peut oublier (128), ne laissèrent à Musset qu'un souvenir d'amertume. C'est qu'il les voyait au temps des premières déceptions. A peine ont-ils mis le pied sur le sol d'Italie, l'énervement surgit. Jusqu'à présent, ils avaient surtout fait de la route, comme nous disons; le plus clair de leurs journées se passait en mouvement. Maintenant, ils ont atteint le but; un but multiple (129), mais qui chaque fois les retient un temps immobiles l'un en face de l'autre. Au trajet succède l'étape, au voyage le séjour, à la diligence la chambre d'hôtel. Cette chambre d'hôtel irrite Musset : elle est toute simple (130), peut-être sans beauté. S'il était libre d'agir à sa guise (libre, un mot qui dit déjà la gravité du mal), il y resterait le moins possible, et passerait ses journées à courir la ville. Il irait dans les rues et les boutiques, dans les salles de spectacle et les cafés, car l'être humain est sa grande curiosité. Il irait aussi chercher le passé, près des monuments anciens; il se promènerait au hasard dans le dédale des ruelles; parfois il sortirait de la ville, et, après l'avoir regardée en détail, il lui plairait de l'embrasser d'un coup d'œil, du haut de quelque observatoire; ce qui le frapperait, il le noterait sur le carnet qu'il emporte en tout lieu, il le dessinerait sur son album (131). Et puis, si l'inspiration le touchait de son aile, il entrerait dans la première auberge, et, sur une feuille de papier, il écrirait. La chambre d'hôtel ne le reverrait que fort tard, fatigué de sa journée ou peut-être de sa nuit. Sand, au contraire, à peine est-elle arrivée, elle s'installe. Elle fait placer la table à l'endroit le mieux éclairé de la pièce; elle dispose dessus sa plume, son encre, ses rames de papier (132). Inlassablement, à chaque étape, elle s'arrange en quelques heures une manière de chez elle provisoire; ses gestes communiquent à toutes ces chambres, une sorte de monotonie. C'est elle qui se conduit comme une bourgeoise; et c'est lui qui fait figure de bohème. Qu'y peuvent-ils? Elle a raison, s'il n'a pas tort, car il faut vivre. Et, avec son obstination paisible, elle résiste à toutes les suggestions du poète; dès

(128) Ainsi Florence.

(129) Puisqu'ils s'arrêtèrent à Gênes, à Pise, à Florence (d'où ils partirent le 28 décembre, date du visa de la légation d'Autriche sur leur passeport)... avant de gagner Venise.

(130) La seule chambre presque luxueuse qu'ils aient habitée est celle de l'hôtel Danieli, à Venise.

(131) Ou sur son carnet. Paul de Musset dit (*Biographie*, p. 131) : « Il prenait des notes sur les usages vénitiens, sur les termes du dialecte, et il faisait jaser son gondolier. »

(132) M. Maurras (chap. III, « Eux ») note que pendant la maladie d'Alfred, elle trouva moyen d'écrire, outre sa correspondance, « la moitié du roman de *Jacques* ». Peut-être le critique exagère-t-il. Mais elle ne suspendit point son labeur de romancier.

lors, que de froissements ! Il faut ou que l'un d'eux sacrifie ses goûts (et un amour comme le leur ne vit pas de sacrifices), ou qu'ils suivent chacun sa fantaisie, donc qu'ils se séparent. S'il sort seul, il peut arriver qu'il s'attarde, qu'il cède au charme de l'heure, à la facilité d'une rencontre, à l'attrait de quelque auberge pittoresque. Quand je dis : il peut arriver — le fait s'est produit, (133). Croit-on qu'elle trouve plaisante l'aventure ? Je vais plus loin : lorsqu'il rentre au moment du rendez-vous, l'intimité entre eux n'est plus la même ; cet enthousiasme en face de beautés inconnues, qui les rapprochait naguère, il le ressent seul ; et le fossé se creuse. Ils commencent à se juger. Lui, estime qu'elle manque de curiosité, de sens artistique ; elle, parfois la pensée lui vient que sans elle les fonds manqueraient à la communauté (134). Et d'autre part, lorsqu'Alfred reste à travailler, lui aussi, leurs manières différentes d'écrire, les énervent encore (135). L'irritation croissant, de temps à autre des scènes vont éclater ; avant même la fin de l'année, et les premières à Florence. On en devine le thème : Alfred reproche à Sand une sagesse qui sent la maturité, un calme où il peut voir de l'indifférence ; elle s'élève contre les mauvaises habitudes qui le reprennent, contre l'abandon où il la laisse. Les mots blessants vont leur train. Je sais qu'il y a là un reste d'amour, un soupçon de jalousie, et que ces scènes-là entretiennent un temps chez Alfred la passion qui meurt. C'est lui qui les provoque ; cette atmosphère de brouilles, de réconciliations, de regrets s'accorde à la conception haletante qu'il s'est toujours faite de l'amour (136).

(133) Avant Venise, peut-être avant Florence. Le roman d'*Elle et Lui* situe à Gênes la première rupture. Mais il faut prendre garde, Sand écrit ou prétend écrire un roman. De même qu'elle place à Florence ce qui s'est passé à Venise (la maladie...), elle avance les difficultés antérieures et fait arriver à Gênes ce qui eut Florence pour décor.

(134) C'est une des raisons qui lui ont fait trouver le poète si enfant. Impression sur laquelle elle revient à diverses reprises : dans *Jacques*, Sylvia dit d'Octave : « Il est trop jeune pour moi... Si dans l'amour un caractère devait être plus fort que l'autre, ce ne devrait pas être celui de la femme. » Dans la *Première Lettre d'un Voyageur*, on lit (*Revue des Deux-Mondes*, 15 mai 1834) : « Tu te sentais jeune, tu croyais que la vie et le plaisir ne doivent faire qu'un. » Enfin, dans le *Journal intime*, le comparant à l'homme de ses rêves, elle écrira : « Ces hommes-là sont des chênes... Et toi, poète, belle fleur, j'ai voulu boire ta rosée. Elle m'a enivrée, elle m'a empoisonnée... Les beaux arbrisseaux de l'Inde et de la Chine plient sur une faible tige... Ce n'est pas d'eux qu'on tirera des poutres pour bâtir des maisons. »

(135) Cf. le *Merle blanc*.

(136) Cf. les *Contes d'Espagne*. C'est donc, ici encore, le poète qui donne le ton. M. Maurras l'a bien senti ; peut-être force-t-il un peu les faits lorsqu'il ajoute que Sand ne le suivait sur ce terrain qu'avec de la fatigue et un certain « mépris ». Le goût de l'époque ne devait pas lui permettre de distinguer comme nous ce qu'il y avait d'excessif dans la passion cherchée par Musset.

Soit. Mais George aime le calme; et, si elle se laisse prendre sur le moment à ces exaltations, plus on les multiplie, plus elle se sent fatiguée. La lassitude la prend, quand lui reste prêt à recommencer; et, chaque fois, les arguments qu'il donne approfondissent le malentendu. Enfin, voilà le comble : elle tombe malade (137). Des accès de fièvre la saisissent de temps en temps, depuis Gênes jusqu'à Venise; une sorte de dysenterie bénigne, mais qui l'enlaidit; son teint se plombe, ses yeux se cernent (138); une vague odeur de malade flotte dans la chambre; il ne manquait que cela pour qu'Alfred la juge inhabitable. Dehors la vie continue, bigarrée, tentatrice. Il n'hésite guère; il s'en va pendant des journées, la laissant se soigner et écrire. Donc, la santé de Sand contribua à tuer l'amour chez lui d'abord, et par contre-coup chez elle. Car c'est lui qui s'est lassé le premier; lui qui a fait, de leur pèlerinage à travers la terre de la passion, une agonie de la passion. A Pise (139), ils sont si las l'un et l'autre qu'ils ne savent plus dans quelle direction partir; entre le chemin de Rome et la route de Venise, ils jouent à pile ou face, comme si tous leurs rêves les avaient abandonnés (140). A Florence, leur amertume se fait si absorbante que la ville entière leur semble grise :

Tu les as vus les vieux manoirs,
De cette ville aux palais noirs
 Qui fut Florence,
Plus ennuyeuse que Milan,
Où, du moins, quatre ou cinq fois l'an
 Cerrito danse (141).

Ne remarquer, à Florence, que la couleur des pierres, la voir comme une sorte d'ossuaire, alors qu'elle dégage une telle puissance d'évocation, regretter Milan et les entrechats de Cerrito entre le Dôme et la Loggia dei Lanzi, entre Fiesole et le Pitti, quand on est capable d'écrire *Lorenzaccio*, voilà qui en dit long sur la détresse qui le ronge. Il est vrai que le nom de Florence évoquait à l'esprit du poète sa première trahison, une scène de reproches mérités, le pardon avec toutes les conséquences normales du pardon, c'est-à-dire la « sainteté du sentiment violée », comme l'a écrit M^{me} Karé-

(137) Peut-être dès le séjour à Gênes (cf. Paul Marieton, *Une Histoire d'amour*, chap. IV), en tous cas dès les premières étapes du voyage en Italie.

(138) Elle-même l'a dit. (Lettre déjà citée : « Jamais je ne me suis plainte d'avoir été... abandonnée... sans aucun autre motif qu'une fièvre tierce, des yeux abattus et la tristesse profonde où me jetait ton indifférence. »)

(139) Où ils arrivent, venant de Livourne.

(140) C'est Sand qui nous l'a appris. (*Histoire de ma vie*, tome XVIII.)

(141) *A mon frère revenant d'Italie*.

nine. Ensuite à Bologne, puis à Francolino et à Rovigo (142), l'atmosphère du malentendu les accompagne. Enfin voici Venise; ils y débarquent le 19 janvier 1834 (143). Alors pour quelques jours, l'admiration les rapproche. Musset fut séduit dès l'abord : « Arrivé dans la mourante cité des doges », raconte Paul (144), « il fut pris d'une joie d'enfant; la chambre qu'il occupait à l'hôtel Danieli, sur le quai des Esclavons, lui parut mériter l'honneur d'être décrite ». — Je le pense bien : cet hôtel Danieli était installé dans l'ancien palais Nani (145); de vastes pièces au plafond lambrissé, et parfumées des souvenirs du passé; des fenêtres, la vue plongeait sur le plus beau quartier de la ville : le quai des Esclavons, l'entrée du grand canal, et, plus loin, le dôme de la Salute. Non loin de là se dressait le palais où Byron avait arrêté la course de son orgueil. Et puis, autour, toute cette cité pittoresque, qui ne décevait aucun rêve. Il en a tracé, dans le *Fils du Titien* (146), une description où se retrouve l'enivrement des premières heures :

L'aurore commençait à se montrer, mais Venise dormait encore;... les brouillards se jouaient sur la lagune déserte et couvraient d'un rideau les palais silencieux. Le vent ridait à peine l'eau; quelques voiles paraissaient au loin, du côté de Fusine, apportant à la reine des mers les provisions de la journée; seul, au sommet de la ville endormie, l'ange du campanile de Saint-Marc sortait brillant du crépuscule, et les premiers rayons du soleil étincelaient sur ses ailes dorées. Cependant, les innombrables églises de Venise sonnaient l'Angélus à grand bruit, les pigeons de la république, avertis par le son des cloches, dont ils savent compter les coups avec un merveilleux instinct, traversaient par bande, à tire d'ailes, la rive des Esclavons, pour aller chercher sur la grand'place le pain qu'on y répand régulièrement pour eux à cette heure; les brouillards s'élevaient peu à peu. Quelques pêcheurs secouèrent leurs manteaux et se mirent à nettoyer leurs barques; l'un d'eux entonna, d'une voix claire et pure, un couplet d'un air matinal; du fond d'un bâtiment de commerce, une voix de basse lui répondit; une autre plus éloignée se joignit au refrain du second couplet; bientôt le chœur fut organisé et une belle chanson matinale salua la clarté du jour.

(142) Cet itinéraire des voyageurs a été reconstitué par M. Maurice Clouard. (*Alfred de Musset et George Sand*.) Le critique a même pu fixer quelques dates : on quitta Florence le 28, on s'arrêta le 29 à Bologne, on passa le 30 à Francolino, puis à Rovigo.

(143) C'est la date, sur le passeport de Musset, du visa du consul de France, Silvestre de Sacy.

(144) *Biographie* (p. 131).

(145) Cf. Paul Marieton (*Une Histoire d'amour*, chap. IV), qui utilise la documentation de M. Clouard. L'hôtel Danieli portait l'enseigne « Albergo Reale ».

(146) Le quatrième conte écrit par Musset (1838).

Le poète ne peut se retenir de situer plus exactement la maison d'où son héros assiste à ce lever de soleil; elle était « sur le quai des Esclavons, non loin du palais Nani, à l'angle d'un petit canal ». Voilà Venise, telle qu'elle lui apparut de ses fenêtres; et cette vision était si lumineuse que les frissons de la fièvre, les secousses du délire ne parvinrent pas à l'effacer. Quant à Sand, il se peut que, la nuit de leur arrivée, elle ait éprouvé une impression pénible, où plus tard, elle devait reconnaître un pressentiment (147). Mais cette détresse fit place très vite à une sorte de ravissement : « Venise », lit-on dans *l'Histoire de ma vie* (148), « était bien la ville de mes rêves, et tout ce que je m'en étais figuré se trouva encore au-dessous de ce qu'elle m'apparut, et le matin et le soir, et par le calme des beaux jours et par le sombre reflet des orages ». Aussi, animés d'une même curiosité enthousiaste, recommencèrent-ils à parcourir ensemble le dédale des canaux, à pousser des pointes jusqu'à Chioggia, jusqu'au Lido (149), à la Zuecca, enfin, où ils s'attardèrent dans les jardins de Saint-Blaise :

A Saint-Blaise, à la Zuecca,
 Vous étiez, vous étiez bien aise
 A Saint-Blaise,
 A Saint-Blaise, à la Zuecca
 Nous étions bien là (150).

La gaîté reparut (151) et les chansons d'autrefois (152) durent reflleurir sur leurs lèvres. Mais les difficultés devaient renaître et la maladie de Sand les précipita : la dysenterie l'obligea à s'aliter, à recourir aux médecins; crise de quelques jours. Le 28 janvier, elle était prête à recommencer ses courses (153). Mais, pendant ces journées-là, Alfred a pour-

(147) N'a-t-elle pas écrit, dans une page inédite alors et citée par Lovenjoul et Marieton (*Une Histoire d'amour*, chap. IV) : « Cette gondole noire, étroite, basse, fermée de toute part, ressemblait à un cercueil... » ? Et n'a-t-elle pas ajouté qu'elle frémit alors à l'idée de « ce tête-à-tête avec un enfant que ne liait point à moi une affection puissante » ?

(148) Dans son *Album* (publié à la suite du *Journal intime*), elle écrit, en 1834 : « Pourquoi es-tu si belle, ô Venise? et pourquoi te fais-tu donc tant aimer de moi quand je ne dois plus rien aimer sur terre? »

(149) Où ils déjeunent ensemble au restaurant du Sauvage.

(150) Chanson datée : Venise, 3 février 1834. (*Poésies*, II, p. 78.)

(151) Cette gaîté qui les prenait devant une impression commune. (Cf. Sand, lettre à Musset, 15 juin 1834 : « C'est un de ces mots qui plaisent, sans qu'on puisse dire pourquoi, et que nous aimions tant à rencontrer, parce qu'ils nous frappaient tous deux en même temps; tu te souviens, mon bon petit? »)

(152) Cf. d'Alfred à George (30 avril 1834) : « Chantes-tu encore quelquefois nos vieilles romances espagnoles?... »

(153) Ce jour-là, en effet, elle écrivit à Boucoiran, lui annonçant qu'elle allait bien « au physique comme au moral ». (Lettre citée par le Dr Cabanès : « Un roman vécu à trois personnages », *Revue hebdomadaire*, 1^{er} août 1896.)

suivi seul le voyage dans la cité mal connue; il prolonge ses expéditions en gondole. Les canaux et les petites places, les quais et les ponts ont tant d'attrait! et il a découvert une série de cafés pittoresques, où l'on boit du vin de Chypre; il est entré au théâtre de la Fenice; partout il aperçoit cette silhouette féminine dont son adolescence a rêvé, ce visage aux yeux de feu, au teint chaud. Dire qu'il se livre à la débauche (154), serait exagérer; mais il lui arrive de rentrer tard et, probablement, de rentrer ivre ou de ne pas rentrer du tout; il lui arrive surtout de reprendre goût à sa vie de célibataire où les vins et les femmes ont leur place. Si bien que, Sand rétablie, il continue : dès qu'elle se met au travail, il s'échappe, comme un collégien. Ainsi, après l'avoir blessée dans sa sensibilité, il la blesse dans son orgueil (155). De là, un beau jour, la scène qui menaçait depuis des semaines (156). Pressé de reproches, Alfred a dit à Sand qu'il ne l'aimait pas (157), pis encore (158) : « Si je n'eusse été malade », écrira-t-elle quelques mois après (159), « si on n'eût dû me soigner le lendemain, je serais partie; mais tu n'avais pas d'argent, je ne savais pas si tu voudrais en accepter de moi et je ne voulais pas, je ne pouvais pas te laisser seul, en pays étranger, sans entendre la langue et sans un sou. La porte de nos chambres fut fermée entre nous ». Et c'est à ce jour-là qu'elle pensait, plus tard, lorsqu'elle écrivait : « La solitude se fit pour moi dans un coin de Venise » (160). Ici finit le premier acte du drame, l'acte que, si nous faisons une pièce à la Victor Hugo, nous intitulerions : « le poète ». Car Musset y mène encore l'action de bout en bout. C'est lui qui se détache, et qui rend inévitable la séparation. Aussi la pièce reste-t-elle toute simple. Elle se joue à deux personnages, comme la « Porte ouverte » (mais ici la porte se fermera; voilà tout). Elle ne se charge pas d'incidents et ne se com-

(154) Comme on n'a pas manqué de le faire. Ainsi dans la *Médecine moderne*, du 4 novembre 1896, un petit bulletin signé F. H. déclare que le poète profita de la maladie de Sand « pour s'alcooliser consciencieusement ».

(155) En lui préférant assez ouvertement le plaisir de ses promenades et de ses rencontres.

(156) Cette scène eut lieu, — sans qu'on puisse préciser la date davantage, — entre la fin de janvier et le 3 février, jour où Musset dut s'aliter.

(157) Cf. de George à Alfred (Paris à Paris, fin décembre 1834) : « Ce mot affreux a été prononcé un certain soir que je n'oublierai jamais, dans le casino Danieli : George, je m'étais trompé, je t'en demande pardon, mais je ne t'aime pas. »

(158) George à Alfred, 15 avril 1834 : « Tu m'as reproché, dans un jour de fièvre et de délire, de n'avoir jamais su te donner les plaisirs de l'amour... »

(159) Fin décembre 1834.

(160) *Histoire de ma vie* (tome XVII).

plique pas de manœuvres. C'est, avec une vibration un peu plus tendue, et dans sa franchise dépouillée d'artifice, la scène traditionnelle d'amour et de rupture.

L'acte suivant se poursuit dans une atmosphère différente, et je ne trouve qu'un titre qui lui convienne : la romancière. Désormais, en effet, George va conduire les événements. La chose lui fut d'autant plus aisée que la maladie paralysait Alfred à son tour. Ce furent d'abord un ou deux malaises violents; puis une crise qui le terrassa, au début de février (161). Autant le mal dont avait souffert George Sand fut sans virulence, autant celui qui écrasa le poète apparut foudroyant; pendant près de quinze jours, les médecins évitèrent de se prononcer (162); jusqu'à la fin du mois, on resta sous la menace d'une rechute; enfin la convalescence fut si pénible que la moindre imprudence pouvait tout compromettre. Donc une maladie grave. Mais laquelle? les avis diffèrent; les amis de la romancière parlèrent de « delirium tremens » (163); c'est le diagnostic de l'envie. Pagello, interrogé par le docteur Cabanès, laissa faire (164) deux déclarations : il parla d'abord de « typhoïdette compliquée de délire alcoolique » (165), ensuite d'une « fièvre typhoïdette sans nulle trace d'épilepsie » (166). Sand, elle, a toujours parlé de fièvre typhoïde (167); elle a deviné dans cette crise l'influence du climat. C'est l'hypothèse qui a prévalu, jusqu'au jour où le docteur Odinet, dans une thèse très précise (168), montra qu'on se trouvait en présence d'une « fièvre palustre à forme pernicieuse ». Tel semble être aujourd'hui le diagnostic définitif. Quoi qu'il en soit, jusqu'à la fin de mars, le deuxième acte du drame va se jouer, d'abord dans la chambre d'hôtel où le poète agonise, ensuite dans la ville, où, sous la garde de George Sand et du docteur, il poursuit sa convalescence. En somme, deux tableaux, à travers lesquels le principal rôle revient non plus à Alfred, mais à George.

(161) Le 3 février au soir exactement. Il avait, au début du jour, composé sa chanson *A Saint-Blaise*, et le 4, Sand écrivait à Buloz : « Voici que la crise vient de se déclarer... Il est dans un état d'agitation et de délire épouvantables. »

(162) Cf. cette même lettre de Sand : Le docteur ne se prononcera que le douzième ou le treizième jour.

(163) Et la critique parfois a recueilli cette version. (Cf. M^{me} Karénine, *George Sand*, tome II.)

(164) Pagello était alors (1896) fort âgé (il avait près de quatre-vingt-dix ans) et très affaibli.

(165) Dr Cabanès : « Une visite au docteur Pagello ». (*Revue Hebdomadaire*, 24 octobre 1896).

(166) Dr Cabanès : « Le Cabinet secret de l'histoire » (quatrième série, 1912).

(167) Sauf dans sa lettre à Buloz écrite sur le moment même, où elle dit : « Fièvre nerveuse et inflammatoire... »

(168) Dr Odinet : « Etude médico-psychologique sur Musset ».

Le poète, saisi par le délire (169) et très affaibli, se borne à voir, parfois à réagir. Mais l'initiative, c'est Sand, maintenant guérie, qui la prend. Aussitôt l'intrigue se complique; elle se jouait à deux personnages; désormais, elle en compte trois : les deux amoureux d'autrefois, déguisés en patient et en garde-malade, et le médecin. Entre les deux premiers, une vieille sympathie subsiste (170), que les événements rendent chaque jour plus forte. Musset devine avec quel acharnement Sand l'a disputé à la mort. Il voit, dans ce zèle, la preuve d'un attachement qui l'émeut; et un remords le pénètre, qui ressemble fort à l'amour. Elle, de son côté, a mesuré l'affection qu'elle lui portait encore, rien qu'à constater ses angoisses quand le mal empirait, ses joies quand il semblait lâcher sa proie; elle sent qu'elle a rendu le bien pour le mal. En faut-il davantage pour qu'elle l'aime à nouveau? Non de passion. L'amour subsiste en sourdine; ce qui domine, c'est la complaisance du bienfaiteur pour l'obligé, la tendresse d'une mère; sentiment gros de malentendus. Car, il y a là, au chevet du lit, le médecin. Certes, il ne s'agit pas du docteur Rebizzo (171) qu'on avait appelé d'abord, un vieillard de quatre-vingts ans, qui ne connaissait guère, en face de toute maladie, qu'un remède : la saignée (172). Il s'agit de son remplaçant, jeune praticien qui faisait ses premières armes; il s'appelait Pietro Pagello. Par qui fut-il appelé? On a dit que son vieux confrère avait pris l'initiative de cette substitution. C'est possible. Il semble qu'il ait désiré laisser le patient à un autre docteur. Mais ce fut Sand qui

(169) Sand écrivait à Buloz, le 13 février 1834 : « Il y a huit nuits que je ne me suis déshabillée... Ah! si vous saviez, mon ami, ce que c'était que ce délire!... Quelles convulsions, quels cris! Je ne sais pas comment il a eu la force d'y résister... »

(170) Même du côté de Sand. Dans *l'Histoire de ma vie* (tome XVII), elle écrira : « Ce n'est pas seulement le respect dû à un beau génie qui m'inspira pour lui une grande sollicitude et qui me donna, à moi très malade aussi, des forces inattendues; c'était aussi les côtés charmants de son caractère... » Et le 4 février, elle confiait à Buloz : « Si mon malheur va jusqu'au bout, et qu'Alfred meure, je vous avoue que ce qui arrivera après, de moi, m'est assez indifférent. »

(171) Le nom de ce médecin n'est pas certain. Presque tous les critiques, à l'exemple de Paul de Musset, l'appellent ainsi, et notamment Clouard, si bien informé en général. Mais le D^r Cabanès soutient qu'il y a là une confusion. Le docteur, selon lui, s'appelait Santini, et la famille Rebizzo était amie de Pagello. Sand, d'ailleurs, écrit à Musset (30 mars 1834) : « M. Rebizzo est venu me chercher et m'a emmenée malgré moi coucher chez lui. Ils ont été bons pour moi et m'ont parlé de toi avec beaucoup d'intérêt ». Mais il n'y a rien dans cette lettre qui infirme la thèse de Clouard et qui appuie celle du D^r Cabanès. (« Cabinet secret de l'Histoire », 4^e série.)

(172) Le D^r Cabanès, — reproduisant sans doute les souvenirs de Pagello, — affirme que, mandé à treize heures, le vieux médecin arriva à l'Angélus du soir, jugea la saignée nécessaire et fit convoquer Pagello (*ibid.*). Tattet a, d'ailleurs, dit de lui : « Un âne qui le tuait, tout bonnement » (mot rapporté par M^{me} Pailleron, la *Vie littéraire*.)

désigna le successeur. Pagello ne l'avait-il pas, déjà soignée lorsqu'elle s'était trouvée souffrante (173), et ne possédons-nous pas la lettre par laquelle elle le mandait? Lettre écrite en italien (174) :

Je veux vous dire auparavant que je crains pour sa raison plus que pour sa vie. C'est cependant un homme d'un caractère énergique et d'une puissante imagination. C'est un poète fort admiré en France. Mais l'exaltation du travail de l'esprit, le vin, la fête, les femmes, le jeu l'ont beaucoup fatigué (175) et ont excité ses nerfs... Une fois, il y a trois mois de cela (176), il a été comme fou toute une nuit à la suite d'une grande inquiétude. Je vous prie de faire toutes ces observations au médecin (177) et ne pas vous laisser rebuter par la difficulté que présente la disposition indocile du malade. C'est la personne que j'aime le plus au monde et je suis dans une grande angoisse de le voir en cet état.

Décision qui sauva la vie du poète, mais qui devait entraîner les pires complications sentimentales. Car Pagello est un tout jeune homme; plus âgé que le malade, mais moins que Lélia (178). A côté de Musset, il apparaît dans la splendeur de sa beauté; une de ces beautés vigoureuses et fines comme on en trouve chez les jeunes hommes de l'Italie. Or, Sand se tient pour dégagée de toute obligation de fidélité (179); et ne savons-nous pas quel désir d'amour inassouvi elle traîne avec elle? Enfin, ce Pagello a le prestige de l'étranger; il se montre plein de bonté et de patience. Il reste là, durant des heures, penché avec elle sur le délire d'Alfred. Dans ce tête-à-tête angoissé, l'amour naît rapidement. Dès lors, Sand va se précipiter, tête baissée, elle et les deux jeunes hommes, en plein romantisme. Il suffit de rappeler les principales scènes du drame. D'abord, elle essaya de lutter contre la passion. Mais les circonstances ramènent près d'elle, comme une hantise inévitable, l'homme qu'elle aime. Le malade se dresse-t-il en proie à une crise, ils courent tous deux vers lui, et

(173) Pagello l'a déclaré (*Illustrazione italiana*, 1881). Sand elle-même a écrit (lettre déjà citée) : « La porte de nos chambres fut fermée entre nous... Pierre venait me voir et me soignait; tu ne pensais guère à en être jaloux... »

(174) Pagello comprenait à peine le français. Nous donnons ici la traduction de M. Spoelberch de Lovenjoul (*Véritable Histoire de Elle et Lui*.)

(175) Certes, le portrait de *Elle et Lui* sera poussé plus au noir. Mais il faut retenir que, de très bonne foi et dès le début de 1834, Sand voit en Musset un homme épuisé par la vie qu'il a menée.

(176) Allusion à la vision de Franchart.

(177) On voit par là que Pagello fut d'abord appelé en consultation.

(178) Il était né en 1807.

(179) « De quel droit... m'interroges-tu sur Venise? Etais-je à toi à Venise?... Quand je l'aurais aimé dès ce moment-là, quand j'aurais été à lui dès lors, veux-tu me dire quels comptes j'avais à te rendre? » (Cf. Rocheblave, *Lettres de George Sand*, hiver 1834-1835.)

leurs mains, en le clouant à son lit, se rencontrent; paraît-il plus calme, tous deux épient quelque indice rassurant, et leurs têtes se frôlent. Bref, un soir, l'aveu s'échappa. A qui la faute? Dans son *Journal intime*, George Sand écrira :

L'homme qui vient dire à une femme : Vous êtes abandonnée, méprisée, chassée, foulée aux pieds; vous l'avez peut-être mérité. Eh bien! moi, je n'en sais rien... Mais je vois votre douleur et je vous plains et je vous aime. Je me dévoue à vous seule pour toute ma vie... Je vous aiderai à remplir vos devoirs près d'un convalescent; vous le suivrez jusqu'au bout, mais vous ne l'aimerez plus et vous reviendrez... Un homme qui dit cela pouvait-il me sembler coupable à ce moment-là? Et si, après avoir conçu l'espérance de persuader cette femme, emporté, lui, par l'impatience des sens, ou bien par le désir de s'assurer de sa foi avant qu'il fût trop tard, il l'obsède de caresses, de larmes; il cherche à surprendre ses sens par un mélange d'audace et d'humilité. Ah! les autres hommes ne savent pas ce que c'est que d'être adorée et persécutée et implorée des heures entières. Il y en a qui ne l'ont jamais fait, qui n'ont jamais tourmenté obstinément une femme. Plus délicats et plus fiers, ils ont voulu qu'elle se donnât. Ils l'ont persuadée, attendue et obtenue. Moi, je n'avais rencontré que de ces hommes-là. Cet Italien, vous savez, mon Dieu (180), si son premier mot ne m'a pas arraché un cri d'horreur! Et pourquoi ai-je cédé, pourquoi? pourquoi? Le sais-je?...

Ne reconnaît-on pas là une sincérité que je ne mets pas en doute? Mais le cri d'horreur dont elle parle, elle ne l'a pas poussé, elle l'a écrit. C'était dans la chambre du poète (181); la fatigue, la langueur de la nuit sur Venise, la présence de Pagello l'avaient amenée, elle, à ce point d'énervement où l'on commet les folies. Elle alla à sa table, et, tandis que l'un des deux hommes dormait et que l'autre veillait, elle écrivit avec son habituelle facilité. Après quoi, résolument, elle tendit au médecin les feuillets noircis, au haut desquels se détachaient ces mots : En Morée » (182). Ce qu'il y découvrit?

Nés sous des cieux différents, nous n'avons ni les mêmes pensées, ni le même langage; avons-nous du moins des cœurs semblables?...

Je sais aimer et souffrir, et toi, comment aimes-tu?

(180) C'est une manie chez Sand, comme chez beaucoup de romantiques, d'invoquer Dieu dans des conjonctures semblables.

(181) Le Dr Cabanès a raconté cette scène (« Une visite au Dr Pagello », *Revue Hebdomadaire*, 24 octobre 1896), d'après les souvenirs de l'Italien. Et comme elle ne le flatte pas dans tous ses détails, il est fort vraisemblable qu'elle traduit la vérité.

(182) On a beaucoup épilogué sur ces mots « En Morée », sans arriver à aucune solution. Le plus simple est encore d'admettre, avec M. Charles Maurras, qu'ils se trouvaient en tête de la feuille saisie par George Sand. (*Les Amants de Venise*, troisième partie : « Tragédie ».)

L'ardeur de tes regards, l'étreinte violente de tes bras, l'ardeur de tes désirs me tentent et me font peur. Je ne sais ni combattre ta passion, ni la partager. Dans mon pays on n'aime pas ainsi; je suis auprès de toi comme une pâle statue que je regarde avec étonnement, avec désir, avec inquiétude.

Je ne sais si tu m'aimes vraiment... Tu prononces à peine quelques mots de ma langue et je ne sais pas assez la tienne pour te faire des questions si subtiles. Peut-être est-il impossible que je me fasse comprendre quand même je connaîtrais à fond la langue que tu parles.

N'empêche que les interrogations se pressent sous sa plume :

Seras-tu pour moi un appui ou un maître?... On t'a élevé peut-être dans la conviction que les femmes n'ont pas d'âme. Sais-tu qu'elles en ont une?... Qu'y a-t-il dans cette mâle poitrine, dans cet œil de lion, dans ce front superbe?... Quand les hommes te font du mal, espères-tu en Dieu?

Serai-je ta compagne ou ton esclave? Me désires-tu ou m'aimes-tu?...

Sais-tu qui je suis, et t'inquiètes-tu de ne pas le savoir?... Ou ne suis-je à tes yeux qu'une femme semblable à celles qui engraisissent dans les harems? Sais-tu ce que c'est que le désir de l'âme, qu'aucune caresse n'endort ni ne fatigue?

Les plaisirs de l'amour te laissent-ils haletant et abruti ou te jettent-ils dans une extase divine? Ton âme survit-elle à ton corps quand tu quittes le sein de celle que tu aimes?

Après quoi, laissant cet interrogatoire fantastique, elle constate qu'elle ne sait rien de lui :

Je t'aime sans savoir si je pourrai t'estimer, je t'aime parce que tu me plais... Toi, du moins, tu ne me tromperas pas, tu ne me feras pas de vaines promesses; ce que j'ai cherché en vain dans les autres, je ne le trouverai peut-être pas en toi, mais je pourrai toujours croire que tu le possèdes... Je pourrai interpréter ta rêverie et faire parler éloquentement ton silence...

Restons donc ainsi... Je veux ignorer ce que tu fais dans la vie. Je voudrais ne pas savoir ton nom. Cache-moi ton âme, que je puisse toujours la croire belle.

Le cri d'horreur, le voilà. Si j'en ai cité de longs extraits, c'est que tout, dans ces lignes, mouvement passionné, luxe des épithètes, confusion du sentiment pur et des instincts les plus physiques, lyrisme débordant au point d'annihiler l'interlocuteur, — tout, les pensées comme le style, y crie le romantisme. Elles nous donnent le ton sur lequel va se poursuivre le drame. Prétendre que Pagello le comprit serait exagérer. Même il feignit de ne point entendre. Quand je dis : il feignit, c'est une hypothèse; il entendait mal le français, et peut-être ne saisit-il pas ce qu'on lui voulait. En tout cas, il n'en eut pas l'air : fatigue ou prudence, modestie ou

calcul? (183) Il fallut que Sand reprît le papier, et ajoutât quelques mots plus clairs (184). Il emporta les feuillets, et son attitude ne tarda pas à se faire plus tendre. D'admirables contrastes vont naître de pareille situation. Dans le même appartement, d'un côté le lit où le poète délire encore, les misères de l'humanité souffrante; et là-bas, côte à côte, pas trop loin pour ne pas perdre de vue le patient, pas trop près non plus, s'entendant à demi-mots, Sand et Pagello. Chacun des personnages porte en lui les mêmes contradictions; George, partagée entre l'amour d'hier et la passion qui la domine; l'Italien qui, auprès de son malade, entend sonner l'heure du berger; le poète, enfin, pénétré de reconnaissance, mais parfois averti par cette intuition qu'il possède, et traversé de soupçons qui l'affolent. Peut-on rêver, pour un drame romantique, atmosphère plus favorable?

Il ne manque plus que des péripéties : avec les semaines, les voici qui se multiplient. A mesure que la convalescence d'Alfred s'avance, sa personnalité recommence à s'affirmer; frappé d'enthousiasme par l'attitude de Sand, il se met à oublier la séparation de corps prononcée à l'amiable. Et puis, le rude assaut qui venait de l'ébranler (185) faisait de lui un autre homme, épuré par la souffrance. Octave était encore engourdi et Cœlio déjà revivait; il retrouvait à leur place ses sentiments d'autrefois. Il recommença donc à aimer Sand avec une sorte d'attachement plus pénétré qu'auparavant, mais de la même façon : comme une maîtresse qu'il retrouvait par miracle. Ainsi sa passion pour Lélia renaissait au moment où un amour nouveau l'entraînait, elle, vers Pagello. En ce sens, elle n'aura pas tort quand elle dira que ce fut cette résurrection qui compliqua l'aventure (186). D'autant plus qu'avec la santé, il retrouvait sa clairvoyance. Ce qui, dans l'anéantissement de la maladie, ne le frappait point : la caresse de certains regards, l'insistance furtive de certains frôlements, maintenant lui saute aux yeux. Or, Pagello et elle peuvent de

(183) Le fils de Pagello dira au Dr Cabanès, à ce sujet (« Une Visite au Dr Pagello ») : « Stupide, il ne l'était pas. Mais il jouait le rôle... N'était-ce pas le meilleur parti que mon père pouvait prendre par prudence? »

(184) A ce sujet, il y a encore deux versions. L'une, accréditée par Pagello, veut qu'après avoir lu, il ait rendu le papier sans mot dire à George, qui, après quelques minutes de réflexion, le lui tendit à nouveau en disant : C'est pour vous. L'autre, plus nette, la voici : Lélia, irritée de le voir rester indifférent, en apparence, après sa lecture, saisit les feuillets et ajouta ces mots : « Au stupide Pagello ».

(185) Dix-huit jours consécutifs de fièvre chaude et de demi-délire. (Cf. Clouard, *A. de Musset et George Sand*.)

(186) Cf. *Journal intime* : « C'est le retour de votre amour à Venise qui a fait mon désespoir et mon crime. Pouvais-je parler?... Je n'ai jamais pensé un instant à ce que vous auriez souffert... à cause de moi, sans que ma poitrine se brisât en sanglots. »

moins en moins cacher leurs sentiments. Qu'on les suppose amants, déjà, ou qu'on les croie arrêtés par leurs scrupules, dans les deux cas, la réserve qu'ils s'imposent doit leur peser, leur donner une attitude contrainte, et ces choses-là ne peuvent échapper à qui la connaît bien, elle (187). George le comprend : « Les amants », écrit-elle à Pagello (188), « les amants n'ont pas de patience et ne savent pas se cacher. Si j'avais pris une chambre dans l'auberge, nous aurions pu nous voir sans le faire souffrir et sans nous exposer à le voir d'un moment à l'autre devenir furieux... Aurons-nous assez de prudence et assez de bonheur, toi et moi, pour lui cacher encore notre secret pendant un mois? » Voilà qui permet de situer ces lignes; elles datent des premiers jours de mars, sinon de la fin février (189). Et la situation apparaissait déjà intenable. Sand ne voit qu'un moyen d'en sortir : tout raconter au poète. Il semble qu'elle y ait songé (190) et que Pagello l'en ait détournée; même si l'on en croit un article de l'*Illustrazione italiana* (191), il paraît qu'elle mit son projet à exécution : un soir qu'ils étaient réunis, elle demanda à Pagello s'il croyait son malade « en état de supporter une forte émotion », et sans attendre de réponse nette : « Eh bien! je parlerai franchement. Cher Alfred, je ne suis plus votre maîtresse. Je serai seulement votre amie... J'aime le docteur Pagello. » Cela, sans précision complémentaire (192); le poète put croire qu'on lui annonçait une découverte faite la veille. Encore cette scène ne survint-elle que peu de jours avant le départ de Musset. Auparavant, Sand se tut, et, pour ne pas compromettre la guérison, entra dans un mensonge dont elle ne sut plus sortir. De là une série de scènes héroï-comiques, que M. Charles Maurras a analysées avec une rare pénétration (193). Il y a l'aventure de la tasse de thé. Une nuit le poète aperçut sa garde-malade et le docteur qui se soutenaient en buvant du thé; le lendemain matin, jetant les yeux sur la table, il n'y vit qu'une tasse; alors il se dresse, va vérifier et

(187) Elle dira plus tard, elle-même (lettre à Musset, 12 mai 1834) : « Je puis cacher mes vieux restes de souffrances. Je n'ai pas affaire à des yeux aussi pénétrants que les tiens, et je puis faire ma figure d'oiseau malade sans qu'on s'en aperçoive. »

(188) Cette lettre ne porte pas de date.

(189) Puisque Musset s'éloigna à la fin de mars.

(190) C'est du moins ce que laisse supposer le *Journal intime* : « Pouvais-je parler? Vous n'auriez plus voulu de mes soins. »

(191) Signé Jacops Cabianca, et paru le 1^{er} mars 1881.

(192) Et M. Marieton note avec raison (*Une Histoire d'amour*), que Musset, même après cet aveu, pouvait croire à une inclination toute morale.

(193) Dans la partie de son livre qu'il a intitulée : « Comédie ».

regagne son lit en proie à un nouvel accès de délire (194). Il y a la scène de la lettre : un soir, Musset aperçut un rais de lumière sous la porte de Sand; il entra chez elle. Elle tenta de dissimuler le papier qu'elle était en train d'écrire. Alfred le demanda; elle le lui refusa : il devait se reposer, l'heure du sommeil avait sonné. Alors il éclata en reproches : cette lettre tramait un complot contre lui, on voulait le faire passer pour fou. Après une brève lutte, il arracha le papier, y trouva la confirmation de ses dires (195). D'où explication, sanglots, menaces; et l'auteur de *Lui et Elle* ajoute qu'il tient ces anecdotes de la bouche de son frère. Calomnies, a protesté George Sand (196), et, après elle, une série de critiques répète : pure invention (197). Si ces aventures étaient exactes, disent-ils, le poète y eût fait allusion. En outre, la romancière était incapable de pareilles manœuvres. Accordons que le zèle de Paul a exagéré : les scènes qu'il rapporte ne se sont point passées au fort de la fièvre paludéenne, mais au premier temps de la convalescence. Mais les faits restent établis. Non seulement Musset a donné, dans son œuvre, la confirmation que ces critiques affirmaient n'y point apercevoir (198); mais les documents publiés depuis ne permettent plus d'ergoter. M^{me} Pailleron n'a-t-elle pas retrouvé une lettre (199) au verso de laquelle Buloz (200) avait griffonné quelques notes? et ces notes concordent avec le récit de Paul de Musset (201). M. Charles Maurras n'a-t-il pas extrait, de

(194) Car Paul de Musset croit et laisse croire que l'aventure se passa au plus fort de la maladie de son frère, en quoi il est probable qu'il s'égare.

(195) Ici encore, Paul de Musset tire les faits à lui. Nulle preuve ne permet d'affirmer qu'il y ait eu complot de Sand et du médecin, et intention de le faire enfermer.

(196) Dans la préface de *Jean de la Roche* : « On peut même être femme et ne pas se sentir atteinte par les divagations de l'ivresse ou les hallucinations de la fièvre, encore moins par les accusations de perversité qui viennent à l'esprit de certaines gens habitués à trop vivre avec eux-mêmes. »

(197) Jusqu'en 1895, la critique refusa d'ajouter foi aux récits de Paul de Musset, même M^{me} Arvède Barine, même M. Ségur.

(198) Il suffit de relire, dans la *Confession*, l'aventure de la tasse de thé (5^e partie, chap. IV).

(199) Lettre envoyée par Alfred de Vigny au directeur de la *Revue des Deux-Mondes*.

(200) Après une conversation avec Musset lui-même (en juin 1834 probablement, c'est la date que porte la lettre de Vigny).

(201) Voici l'essentiel de ces notes : « Le soupçon tourmentait Alfred de Musset; souvent il avait surpris des signes d'intelligence entre Sand et le docteur... Musset eut bien à souffrir pendant cette maladie; souvent il surprenait des caresses dérobées, de tendres attouchements entre les nouveaux amants. » (Suit l'anecdote de la tasse de thé.) Aux reproches du poète, elle protestait : « Quand cela serait, vous n'avez plus le droit de vous inquiéter de ces choses-là. » Musset répondit : « J'ai toujours le droit, puisque je passe encore pour votre amant. » Musset

la correspondance de Sand à Pagello, un billet où l'on peut lire : « Dans deux ou trois jours les soupçons d'Alfred recommenceront et deviendront peut-être des certitudes... Il nous détestera pour l'avoir trompé » ? Enfin la grande sincère n'a-t-elle pas reconnu que la scène de la lettre s'était produite ? Musset, ce jour-là, avait eu, dit-elle, une nouvelle crise, et elle en avertissait Pagello. Cette épître, M. Clouard l'a publiée : « Il a été très mal cette nuit... je tremble pour sa raison » (202). Voilà comme elle s'exprimait. Il se peut qu'en état d'équilibre, Sand fût incapable de jouer pareil jeu. Concluons-en qu'elle ne se trouvait point alors en état d'équilibre, ce qui me paraît la vérité. Mais Alfred n'en a pas moins vu des attitudes qui faisaient naître en lui un énervement dangereux. Situation tragique, puisqu'on ne voulait rien avouer. Chaque fois la même comédie recommençait. Un instant d'abandon rapprochait les nouveaux amants ; le convalescent s'en plaignait à Sand ; elle appelait l'Italien à témoignage. Alors tous deux murmuraient, assez haut pour que le patient les entendît : « Toujours ses hallucinations ». Voilà du comique, et du meilleur ; du comique à la Regnard : « C'est votre léthargie » (203). Devant un mélange des genres aussi résolu ne peut-on pas parler de drame romantique ? Et voici maintenant le romanesque annoncé. Il faut relire, dans les *Amants de Venise* (204), l'analyse que M. Charles Maurras a donnée du roman bâti par Lélia, sous la pression des circonstances, et que elle et lui, à des moments différents (205), crurent vrai. Je dis : sous la pression des circonstances ; en effet, plus la convalescence avançait, moins Musset pouvait confondre le réel et les fumées du délire, et le danger était,

lui représente qu'elle pourrait attendre les trois jours qui le séparaient de son départ. Mais « le soir même » il la trouve en train d'écrire (c'est la scène de la lettre). Elle veut s'échapper. Et la conclusion que voici : « Aveux à Alfred de son secret sur le docteur, rapprochement. Départ d'Alfred, Lettres de George Sand tendres et enthousiastes. » (Cf. M^{me} Paileron, *la Vie littéraire*...)

(202) M. Clouard a donné le texte italien : « Egli e stato molto male questa notte, poveretto ! Credeva di vedere fantasmi (des fantômes) intorno al suo letto e gridava sempre : son matto (je deviens fou). Temo molto per la sua ragione. Bisogna sapere dal gondoliere sì non ha bevuto vino di Cipro, nella gondola, ieri. Se forse ubri... » La lettre s'arrête ici brusquement, ce qui confirme la thèse de la scène ; et on l'a retrouvée dans les papiers du poète, autre confirmation.

(203) Le *Légataire universel*, acte V, scène 7.

(204) A travers la série des chapitres intitulés : « Industrie naissante de George Sand, San Servilio, la culture d'un scrupule ».

(205) Lui, c'est à Venise qu'il a ajouté foi à ce demi-roman. Mais une fois rentré à Paris, des soupçons lui vinrent progressivement, que les révélations de Tattet, puis certains aveux de Lélia confirmèrent. Elle, au contraire, au début, avait conscience de le tromper (témoin la lettre à Pagello) ; plus tard, réfléchissant aux événements de Franchart, de Venise, elle parvint à se convaincre qu'il avait été presque fou et qu'elle avait joué le personnage de la vertu.

qu'averti par les remarques du présent, il se mît à réfléchir sur les hallucinations d'autrefois. « Il nous détestera pour l'avoir trompé », écrivait-elle (206). C'est ce qu'elle veut éviter à tout prix. Mais comment? On dira à Musset la vérité sur sa maladie; une vérité mi-fidèle, mi-révée, comme dans les romans de George Sand. On apprendra au poète, pour l'amener à se défier de lui-même, que pendant vingt jours il a côtoyé la folie. La garde-malade peut l'affirmer; n'a-t-elle pas écrit à Pagello qu'elle tremblait pour la raison de son compagnon? On ajoutera qu'une convalescence pareille exige surtout du calme. Ainsi la menace reste suspendue. Comment Musset n'y croirait-il pas? Il sait que Léopold Robert vient, dans cette même ville de Venise, de perdre la raison (207); et il s'observe lui-même. Que remarque-t-il? La moindre contrariété le met dans un état d'exaltation extrême. Aperçoit-il entre Pagello et Sand quelque signe qui l'irrite, le voilà reparti dans ses soupçons : une manière d'idée fixe; le voilà qui fait une scène : une sorte de crise. Ainsi, ses instants de clairvoyance lui apparaissent comme des rechutes dans la déraison; on l'aide à le comprendre, une fois l'équilibre reconquis, c'est-à-dire une fois qu'on a réussi à le duper. Aussi bien s'il s'étonne d'avoir été touché par l'aile de la folie, n'y a-t-il pas, dans son passé, des arguments à invoquer? On peut considérer la vision de Franchart comme un premier accès; je ne fais ici qu'une hypothèse, mais il m'étonnerait que ce ne soit pas à Venise que George Sand ait commencé d'attacher à cette vision l'importance qu'elle devait lui accorder par la suite. Machiavélisme? Calcul à longue échéance (208)? Non. Elle se trouvait prise dans ce dilemme : ou tout avouer de son intrigue avec Pagello, — ce qui, chaque jour, devenait plus impossible, — ou poursuivre la duperie commencée. Elle le laissa donc dans cette impression d'avoir été à demi-fou. Et elle s'y résigna d'autant plus facilement, avec cette féroce vigueur dont elle parlera elle-même (209),

(206) Lettre à Pagello, dont M. Maurras a signalé l'intérêt. (Les *Amants*, 2^e partie, chap. III.)

(207) Et il n'est pas besoin d'admettre avec Paul de Musset, avec M. Maurras que les deux amants aient menacé Musset de le faire enfermer à San-Servilio, l'hospice de Venise. Tant qu'un document irréfutable ne sera pas venu appuyer pareille hypothèse, Lélia, même affolée par la passion, me semble incapable d'avoir employé une arme aussi dangereuse pour l'équilibre mental de Musset.

(208) Certains n'hésitent pas à l'en accuser, notamment M. Charles Maurras. Il me semble plutôt qu'elle se bornait à écarter sans cesse de nouveaux dangers, et que les événements la conduisaient presque malgré elle sur la route où elle s'était engagée d'abord, sans bien distinguer où elle allait.

(209) Dans le *Journal intime*, samedi, minuit : « Mon Dieu! rendez-moi ma féroce vigueur de Venise, rendez-moi cet âpre amour de la vie qui m'a prise comme un accès de rage... »

qu'elle a pu voir dans cette crainte du poète un moyen de le sauver de ses habitudes; et elle en rêve. Or, Musset qui, au temps des *Contes d'Espagne*, se prenait, après deux ou trois idylles d'adolescent, pour le « Don Juan » de ses songes, maintenant il lui arrive de s'identifier à Franck, victime de la débauche; ceci n'est pas plus vrai que cela. Il ne mène que par accès la vie joyeuse où d'autres se plongent constamment. Mais, son imagination le poussant, il se peint avec une complaisance apeurée sous les traits d'Octave qui serait prisonnier de ses plaisirs (210). Comment Sand ne le croirait-elle pas? Pendant ces dernières semaines de mars, où la convalescence avance à grands pas, on l'a laissé certains jours se promener seul (211); et, de ces promenades, il est revenu quelquefois singulièrement énervé, pour avoir bu (212) quelques verres de vin de Chypre. Le danger reparait; alors Lélia le semonce; le cri qu'elle poussa plus tard lui monte aux lèvres : « Je t'en prie, pas encore de vin, pas encore de filles » (213). Cela montre qu'elle l'aime encore; elle le voudrait plus fort, plus vertueux. Enfin, le rôle de rédemptrice la séduit. Sauver l'âme, comme elle a sauvé le corps, le magnifique programme! Aussi le souvenir du Musset qu'elle a pourtant décrit naguère s'efface, de ce Musset plein de candeur, jeune, avec des coins d'enfant. Il lui apparaît maintenant tel qu'elle dépeindra Laurent dans *Elle et Lui*, « un ange sinon déchu, du moins fourvoyé et malade ». Et dans leurs entretiens de Venise, une seconde légende se greffe sur la première : s'il a été menacé de folie, c'est aux errements de sa vie passée qu'il le doit; à cause d'eux, il est devenu incapable de bonheur pour lui et pour les autres, lui si foncièrement bon par nature (214). Tout cela, que l'on retrouve à chaque page de leurs lettres, au centre de la *Confession d'un Enfant du siècle*, au centre d'*Elle et Lui*, a été arrêté dans les conversations de « l'Albergo Reale ». Légende qui les flatte tous deux, lui dans son étrange fatuité de Don Juan et dans son

(210) Ou de Franck, quelques mois auparavant, ou de Lorenzaccio plus tard. Mais il faut noter que, plus il va, plus il pousse au sombre ce qu'il s' imagine être un portrait. Octave n'est point perversi par son existence; Franck même, si la vie l'y rejette, trouve assez de force pour rompre avec ses habitudes. Lorenzo, au contraire, est et se sent leur prisonnier. Les entretiens de Venise ont passé là.

(211) Sand n'a-t-elle pas son roman de *Jacques* à finir? Parfois ne faut-il pas qu'elle aille retrouver Pagello?

(212) Dans quelque café. (Buloz, dans le papier que nous avons signalé, note sous la dictée du poète : « Dès qu'il put se trainer, il se faisait presque porter à un café voisin, et abandonnait la place à l'amour naissant du docteur. »)

(213) George à Alfred, 29 avril 1834.

(214) Pensez à ces « côtés charmants de son caractère » dont elle parlera dans l'*Histoire de ma vie* (tome XVII).

orgueil, elle dans sa manie salvatrice et aussi dans son orgueil. Elle incarne le bonheur qu'il n'a pas su apprécier ni conserver, parce qu'il ne le méritait pas (215). Je suis convaincu qu'en raisonnant ainsi elle croyait agir au mieux de ses intérêts à lui. Voyons pourtant le résultat; chaque fois qu'un soupçon va tirer Musset de sa tranquillité, lui-même rougira de ses emportements, et y verra la griffe de sa propre débauche (216). C'est ce que M. Maurras appelle la culture d'un scrupule. Qu'il y ait là, de la part de Sand, un calcul, on n'en peut pas douter. D'abord, calcul à longue échéance; l'envoûtement qu'ils opèrent, Pagello et elle, sur l'esprit du poète cessera un jour ou l'autre; quand Musset se trouvera seul à Paris, que deviendront cette sympathie, cette estime auxquelles elle tient (217)? Alors, ce système de défense qui consistait à en appeler aux fumées de l'hallucination craquera; l'autre, qui rejette sur la débauche les responsabilités, résistera mieux, puisqu'Alfred en avait déjà fait la théorie dans *La Coupe et les Lèvres*. Néanmoins, en prévision du réveil possible, Sand cherche des alliés; voilà pourquoi elle écrira à Buloz, peut-être à Planche, sa version des incidents (218), pourquoi elle s'acharne à se concilier les amis du poète. N'a-t-elle pas écrit à Alfred Tattet (219) cette lettre révélatrice :

Si quelque jour il (Alfred) vous parle de moi et qu'il m'accuse d'avoir eu trop de force et d'orgueil, dites-lui que le hasard vous a amené auprès de son lit dans un temps où il avait la tête encore faible et qu'alors, n'étant séparé des secrets de son cœur que par un paravent, vous avez entendu et compris bien des souffrances auxquelles vous avez compati. Dites-lui que vous avez vu la vieille femme répandre sur ses tisons deux ou trois larmes silencieuses que son orgueil n'a pu cacher. Dites-lui qu'au milieu des rires

(215) Une idée qui se retrouve également dans la *Confession d'un Enfant du siècle* (1836) et dans *Elle et Lui* (1857).

(216) Nous voyons ainsi le drame de *Lorenzaccio* côtoyer constamment la vie du poète pendant ces quelques mois.

(217) Or, elle écrivait à Sainte-Beuve (25 août 1833) : « Je ne fais pas grand cas de la voix publique... Elle dira que je suis inconstante et fantasque, que je passe de Planche à Musset, en attendant que je passe de Musset à un autre. Peu m'importe, pourvu qu'on ne dise pas que mon lit reçoit deux hommes le même jour. » Toute son attitude s'explique ainsi.

(218) Le poète, une fois revenu, en eut l'intuition. Il n'est que de relire ses lettres d'avril : « Une chose incompréhensible, c'est que quinze jours avant mon arrivée tout le monde savait déjà que nous étions séparés... Peut-être as-tu, dans un mauvais jour, écrit à Buloz quelque chose de cette triste séparation? » (30 avril). Et elle de répondre (12 mai) : « Ce qui m'indigne, c'est qu'on m'impute une phrase, un mot, une ligne contre toi. Je veux que Boucoiran te montre la lettre-explication, la seule que je lui ai dite (*sic*) de montrer à Planche... »

(219) Qui, au début de mars, avait passé par Venise en compagnie de la Déjazet et s'était arrêté auprès du malade.

que votre compassion ou votre bienveillance cherchait à exciter en elle, un cri de douleur s'est échappé une ou deux fois de son âme pour appeler la mort (220).

Sous cette prose admirable se devinent les soucis qui la rongent. Mais il s'agit aussi pour elle d'écarter aujourd'hui les dangers d'une clairvoyance excessive, et, là encore, cette légende de la débauche va tout faciliter. Pénétré de ses torts, le poète ne peut manquer de se sentir très inférieur à ses « deux grands amis » (221). L'idée d'une expiation germe en lui. On ne fera rien pour l'en détourner, car il entre ainsi dans le personnage dont on a écrit le rôle pour lui (222). Dès lors, les trois acteurs vont se camper dans les attitudes que leur a choisies l'imagination de Lélia; d'un côté Sand et Pagello, poussés l'un vers l'autre par un amour qu'ils ne veulent pas s'avouer, étouffent leurs soupirs aussitôt que Musset en a senti l'angoisse, et concentrent sur le convalescent toute leur tendresse; de l'autre côté, le poète, qu'on a enivré de grandeur comme il s'enivrait de vin de Chypre, admet l'idée de s'effacer devant la passion qu'il empêche. C'est la course au sacrifice. Nous sommes en plein romanesque; il n'y a ni vraisemblance dans cette rencontre de trois êtres également prêts à s'oublier, ni vérité, puisque les amoureux qui feignent de se fuir, sont amants depuis plusieurs semaines. Seul, Musset apparaît sincère; et nous assistons à une farce magnifique dont il est la victime. Dans le drame, ce second acte qui s'efforce à la grandeur, tourne au vaudeville. Un vaudeville douloureux et imprégné de romantisme. Relisons la dernière scène : le convalescent a acquis la certitude que sa garde-malade et Pagello s'aiment; il presse l'Italien de questions; alors le jeune médecin se trouble : « Tu lui arrachas à Venise l'aveu de son amour pour moi » (223). Que va faire le poète? S'emporter? Non; l'attitude de son interlocuteur achève de le convaincre. « Je reconnus en lui la bonne partie de moi-même, mais pure et exempte des souillures irréparables qui l'ont empoisonnée en moi » (224); dès lors, il va s'effacer. Auparavant, il n'exige qu'un serment. « Il te jura de me rendre heureuse », c'est Sand qui parle

(220) Lettre citée par M. Marieton. (*Une Histoire d'amour*, chap. IV.)

(221) Comme il dira lui-même dans sa première lettre (4 avril 1834).

(222) Cf. Emile Faguet (*Amours d'hommes de lettres*), qui dit : durant les dernières semaines du séjour à Venise, on « souffla » son rôle au poète.

(223) George à Alfred, (Rocheblave, *Correspondance Musset*, lettre n° 11.)

(224) Alfred à George (30 avril 1834), et le poète ajoute aussitôt : « C'est pourquoi je compris qu'il fallait partir. »

ainsi. Et la nuit suivante, ajoute-t-elle, « nuit d'enthousiasme... malgré nous tu joignis nos mains en nous disant : « Vous vous aimez, et vous m'aimez pourtant, vous m'avez sauvé âme et corps » (225). Après avoir savouré la joie amère de se sentir admiré par ses deux grands amis, il partit, le 29 mars, pour Paris, avec le sentiment d'avoir détruit son bonheur, avec la satisfaction d'avoir réparé ses fautes, avec la certitude que Sand éprouvait pour lui une amitié ardente (226). Plus tard, elle s'écriera : « Tout cela était donc un roman » (227). Oui, certes, c'était un roman; et, s'il fallait en nommer l'auteur, ne reconnaît-on pas là l'atmosphère, l'invraisemblance généreuse de la *Nouvelle Héloïse*? Ils ont vécu un rêve de Rousseau. Grâce à lui, la tragi-comédie de Venise apparaît aussi romantique dans ses éléments romanesques qu'elle l'était dans ses éléments dramatiques. Voilà qui ne manque pas d'intérêt. Mais le plus important, c'est que nous assistons, dans l'âme du poète, à une résurrection de toutes les chimères qu'il avait un temps réfrénées. Malgré son bon sens, il perd le contact de la réalité. Venise l'y aide, avec la lumière passionnée de ses jours, la volupté tiède de ses nuits, la solitude qui y entoure des étrangers et qui, au milieu des souvenirs anciens, les sépare de la vie moderne. Peu importe : ce qui nous intéresse, c'est de le voir, lui, l'ami de la vérité, mordre à toutes les légendes qu'on lui suggère; se prendre à tous les grands mots qui passent, lui qu'on nous peint comme un désabusé; et, lorsqu'on nous le décrit comme un débauché, accepter pour modèles les personnages (228) de la *Nouvelle Héloïse*; enfin, lui que l'idée de prêter à rire crispe, jouer, sans en avoir les avantages, le rôle du mari que l'on berne. En vérité, le romantisme a repris sa proie (229). Il ne la lâchera plus de quelque temps.

(225) Dans la même lettre de Nohant. (Rocheblave, n° 11.)

(226) Elle lui avait consacré son dernier jour. (Cf. Musset, août 1834 : « Le jour où j'ai quitté Venise, tu m'as donné une journée entière. »)

(227) Cf. George à Alfred, lettre de Nohant. (Rocheblave, n° 11.)

(228) Si romanesques, si faux. Musset l'avait dit lui-même, quelques mois plus tôt, dans *Namouna* (chant I, 57° sizain) :

Pourquoi Manon Lescaut, dès la première scène,
Est-elle si vivante et si vraiment humaine...
Et pourquoi l'Héloïse est-elle une ombre vaine
Qu'on aime sans y croire...

(229) En veut-on une preuve? Voici le billet écrit par Alfred juste avant de quitter Venise : « Adieu, mon enfant... Quelle que soit ta haine ou ton indifférence pour moi, si le baiser d'adieu que je t'ai donné aujourd'hui est le dernier de ma vie, il faut que tu saches qu'au premier pas que j'ai fait dehors avec la pensée de t'avoir perdue pour toujours, j'ai senti que j'avais mérité de te perdre et que rien n'est trop dur pour moi. S'il t'importe peu de savoir si ton souvenir me reste ou non, il m'importe, à moi, aujourd'hui que ton spectre s'efface déjà et s'éloigne devant moi, de te dire que rien d'impur ne restera dans le sillon de ma

LA PASSION ROMANTIQUE ET LITTÉRAIRE.

Car la pièce n'est pas finie. Il suffit, pour le deviner, de songer aux sentiments des personnages. Sand d'abord, qu'éprouve-t-elle à l'égard du voyageur? Faguet l'a dit : « Avant Pagello, c'était de l'amour, mais elle n'aimait pas Musset; sous le règne de Pagello, elle aime Musset, mais ce n'est pas de l'amour » (230); c'est une amitié fraternelle (231), une tendresse quasi-maternelle (232), plus encore, une estime enthousiaste (233). Le mariage de minuit célébré par le poète qui se sacrifiait, voilà de quoi faire oublier les altercations du passé. Et puis, au moment où il s'éloigne, de vagues angoisses la rapprochent de lui : le souvenir des jours heureux, l'inquiétude que ce qu'elle garde ne vaille point ce qu'elle perd. Enfin un remords la point : il s'en va, à peine remis. Séparation voulue par le poète, dira Pagello (234); mais elle n'ignore pas qu'elle a tout fait pour lui suggérer cette décision (235). Alors elle s'affole : comment supportera-t-il ce voyage? Que va devenir l'œuvre de régénération qu'elle avait entreprise? S'il retombe dans les errements d'autrefois, quelle responsabilité! S'il retrouve sans elle sa santé d'âme, quelle déception! Les soupirs qu'elle pousse, lorsque disparaît la gondole, c'est de l'inquiétude, une sorte de déchirement qu'ils témoignent (236). Celui qui part a besoin d'elle; et l'autre, aux côtés duquel elle reste, il n'y a qu'à le regarder, droit, vigoureux, pour comprendre qu'elle ne lui est pas nécessaire.

vie où tu as passé, et que celui qui n'a pas su t'honorer lorsqu'il te possédait, peut encore y voir clair à travers ses larmes et t'honorer dans son cœur, où ton image ne mourra jamais. Adieu, mon enfant. »

(230) *Amours d'hommes de lettres* (1907).

(231) « Ne suis-je pas toujours le frère George... », écrivait-elle en hâte au verso du billet d'adieu que le poète venait de lui envoyer.

(232) George à Alfred (24 mai 1834) : « Eh bien! moi, j'ai besoin... de nourrir cette maternelle sollicitude qui s'est habituée à veiller sur un être souffrant et fatigué. »

(233) Il faudrait citer ici toutes les lettres de Venise à Paris. Bornons-nous à extraire, de la lettre du 29 avril, cette phrase : « Aujourd'hui, je t'aime sans fièvre et sans désespoir. Je voudrais te mettre sur le trône du monde et t'inviter à venir quelquefois fumer et philosopher dans ma cellule. »

(234) Dr Cabanès : « Une visite au docteur Pagello ». (*Revue Hebdomadaire*, 24 octobre 1896.)

(235) *Première lettre d'un voyageur*. (*Revue des Deux-Mondes*, 15 mai 1834) : « Il est parti, nous l'avons voulu; mais il n'est plus ici, et nous sommes au désespoir. »

(236) Le lendemain du départ (30 mars), elle écrit à Musset : « Je voulais te suivre de loin, mon enfant. Mais j'ai senti que je n'aurais pas le courage de passer la nuit dans la même ville que toi sans aller t'embrasser encore le matin. J'en mourais d'envie, mais j'ai craint de renouveler pour toi les souffrances et l'émotion de la séparation. »

Voilà pourquoi elle a pris à part Antonio (237) et lui a recommandé de donner des nouvelles à chaque étape (238), pourquoi il est entendu avec Musset qu'ils s'écriront, en attendant de se revoir. Lui, de son côté, l'aime plus que jamais. Ses soupçons, son sacrifice, tout le prouve, jusqu'à la joie avec laquelle il a promis d'écrire. Quant à Pagello, que veut-on qu'il dise? Il a protesté maintes fois de son affection pour Alfred; il s'est fondu d'admiration devant le geste de son rival. Bon gré, mal gré, il lui faut demeurer dans la fiction. Seulement, aussitôt Musset parti, cette fiction se retourne contre l'Italien, puisqu'elle laisse au poète le prestige du sacrifice, celui de l'éloignement, la possibilité de montrer par lettre les beaux côtés de sa nature, en un mot une porte ouverte sur l'avenir. Le drame romanesque va donc continuer, et le troisième acte se dessine avec deux tableaux : d'abord, la scène écrite, les lettres échangées entre Paris et Venise, lettres où, le charme des mots opérant, la passion monte; puis, une fois Sand rentrée en France, la rencontre et la reprise. Rien qu'à l'énoncé de ce thème, nous apercevons ici un nouvel aspect du romantisme : l'étroite pénétration de la littérature et du sentiment. « Tout cela », écrivait Lemaître, « s'est sagement transformé en copie, et en copie de premier ordre, puisque ce fut celle de *Jacques* et des *Lettres d'un Voyageur*, des *Nuits* et de *On ne badine pas*, en attendant la *Confession d'un Enfant du siècle*. » Il faut distinguer. Car si George a songé, dès le début, à faire passer dans son œuvre les sentiments qui l'agitaient (239), Musset, lui, c'est après son retour à Paris que l'idée lui est venue de les raconter au public. Mais, de part et d'autre, nous reconnaissons là ce que Faguet appelait : un « amour d'hommes de lettres ».

D'abord les lettres de Paris à Venise et de Venise à Paris. Toute une correspondance que nous possédons (240). Feuilletons-la pour y voir l'éclosion de la passion romantique, sous la triple influence de l'absence, de l'imagination et de la littérature. L'absence, en premier lieu; quiconque parcourt d'un regard ces papiers jaunis, ne peut manquer d'être frappé par leur ressemblance. Toutes les différences qui opposaient

(237) Le Vénitien qui accompagna Musset jusqu'à Paris.

(238) Aussi s'indigne-t-elle (15 avril) : « J'étais dans une inquiétude affreuse, mon cher ange. Je n'ai reçu aucune lettre d'Antonio. J'avais été à Vicence exprès pour savoir comment tu aurais passé cette première nuit. »

(239) Déjà dans le roman de *Jacques* on peut reconnaître des allusions, des souvenirs... qui mettent Musset en scène. (Cf. la phrase de Sylvia sur Octave, que nous avons citée.)

(240) A part quelques mutilations. Ces mutilations se retrouvent dans les deux correspondances; donc elles sont l'œuvre de Sand qui, seule, les détint l'une et l'autre.

naguère Musset et Sand, on n'en trouve plus trace. Quoi d'étonnant? Cet entretien à distance roule sur un sujet qui les passionne tous deux : leur amitié. L'exprimer, dire la place qu'elle tient dans leur cœur (241), faire mille projets pour lui assurer une durée presque éternelle (242) : voilà leur correspondance. Il y a plus; en face de ce sentiment, qui se dépeint comme une confiance fraternelle et s'exprime comme une passion (243) (quoi de plus romantique?), ils adoptent, elle et lui, une attitude semblable. Chacun d'eux se félicite d'avoir pu conserver l'affection de l'autre, voilà le premier temps. Puis, chacun se fond en admiration devant l'autre (244). Lui, revoit la garde-malade, il songe au talent de Lélia; elle, se souvient du sacrifice et du génie du poète. Un besoin de dévouement les saisit alors tous deux. S'agit-il de l'avenir? Chacun se déclare prêt à mourir pour l'autre, s'il le faut (245). Se tournent-ils vers le présent? Chacun ne songe qu'à assurer le bonheur de l'autre; je n'ai besoin que de te savoir heureuse, répètent les lettres de Musset (246); aime et puisse celle que

(241) D'elle : « Je sais que je t'aime, et c'est tout... Veiller sur toi, te préserver de tout mal, de toute contrariété, t'entourer de plaisirs et de distractions, voilà le besoin et le regret que je sens depuis que je t'ai perdu... Pourquoi, moi qui aurais donné tout mon sang pour te donner une nuit de repos et de calme, suis-je devenue pour toi un tourment, un fléau, un spectre? Quand ces affreux souvenirs m'assiègent (et à quelle heure me laissent-ils en paix?) je deviens presque folle, je couvre mon oreiller de larmes, j'entends ta voix m'appeler dans le silence de la nuit » (15 avril). De lui : « Fais ce qui te plaît, ris et pleure à ta guise, mais le jour où tu te retrouveras quelque part, seule et triste comme à ce Lido, étends la main avant de mourir, et souviens-toi qu'il y a dans un coin du monde un être dont tu es le premier et le dernier amour » (19 avril).

(242) D'elle (29 avril) : « Conservons-nous tous deux pour nous retrouver, pour vieillir fraternellement en disant l'un de l'autre : Nous nous sommes connus, nous nous sommes aimés et nous nous estimons. »

(243) D'elle (30 mars) : « Que Dieu te protège et te ramène un jour ici, si j'y suis. Dans tous les cas, certes, je te verrai aux vacances, avec quel bonheur! Alors, comme nous nous aimerons bien, n'est-ce pas, mon petit frère, mon enfant? » De lui (4 juin) : « Avec quel plaisir je reviendrai m'asseoir quelquefois dans cette petite chambre, sur tes cousins à terre... Que je t'aime, Georgeot! Quel bonheur que cette amitié douce et élevée qui est restée entre nous comme le parfum de nos amours. »

(244) D'elle (29 avril) : « Laisse-moi être un peu vaine d'avoir consacré quelques fatigues de mon inutile et sotte existence à sauver celle d'un homme comme toi... Je voudrais te mettre sur le trône du monde. » De lui (10 mai) : « Jamais tu n'as rien écrit d'aussi beau... Jamais ton génie ne s'est mieux trouvé dans ton cœur. C'est à moi, c'est de moi que tu parles ainsi! » (A propos de la *Première lettre d'un voyageur*.)

(245) De lui : « Voilà pourquoi je crois en toi et te défendrai contre le monde entier jusqu'à ce que je crève... Je voudrais te bâtir un autel, fût-ce avec mes os » (30 avril). D'elle (29 avril) : « Ta tranquillité m'est sacrée, mon cher enfant, et j'aimerais mieux recevoir toutes les insultes de la terre que de donner lieu à d'injustes reproches contre toi. »

(246) « Dis-moi simplement que tu aimes et que tu es aimée, alors je me sens plein de courage, et je demande au ciel que chacune de mes souffrances se change en joie pour toi » (19 avril).

tu choisiras t'apporter le plein épanouissement de la joie, répondent les épîtres de Venise (247). Une même inspiration les dicte. Le même ton y règne, et qui nous gêne : mélange de soucis assez prosaïques et d'accès lyriques. Sand charge le poète d'aller sermonner son fils (248), de jeter un regard sur l'appartement du quai Malaquais; elle lui raconte les petits incidents de la semaine, les attentions de Pagello (249), la situation où il se trouve, harcelé par d'anciennes maîtresses (250), moins encore : elle lui parle du sansonnet qui va bientôt mourir (251). Musset, de son côté, la renseigne sur l'état de ses meubles (252), sur les tentatives qu'il fait pour reprendre goût à sa vie d'autrefois, il lui parle de calomnies que quelques ennemis font courir sur lui-même et sur elle (253). Tout cela jeté au début ou à la fin des lettres. Et puis, la tendresse s'épanouit; et, pendant des pages, les protestations, les serments, les déclarations s'évalent dans une sorte d'explosion, où la rhétorique de l'époque se donne libre cours. On prend le ciel à témoin; on sème les interjections, les images, les formules trop frappantes pour nos oreilles modernes. Voulez-vous de l'éloquence? Voici celle de Musset :

O mon enfant, la plus aimée, la seule aimée des femmes, je te jure sur mon père, si le sacrifice de ma vie pouvait te donner une année de bonheur, je sauterais dans un précipice avec une joie éternelle dans l'âme. Mais sais-tu ce que c'est que d'être là, dans cette chambre, seul, sans un ami, sans un chien, sans un souvenir, une espérance, inondé de larmes depuis trois mois, et pour bien des années, de savoir tout perdu, jusqu'à mes rêves, de me repaître d'un ennui sans fin, d'être plus vide que la nuit; sais-tu ce que c'est que d'avoir pour toute consolation une seule pensée : qu'il faut que je souffre et que je m'ensevelisse en silence; mais que dire : tu es heureuse; peut-être heureuse par mes larmes, par mon absence, par le repos que je ne trouble plus. O mon âme, mon amie, si tu ne l'étais pas (254).

(247) « Aime pour tout de bon. Aime une femme jeune, belle, et qui n'ait pas encore aimé, pas encore souffert. Ménage-la et ne la fais pas souffrir » (12 mai), et : « si je pouvais lui donner une poignée de mains à celle-là! et lui dire comment il faut te soigner et t'aimer. Mais elle sera jalouse; elle te dira : Ne me parle jamais de M^{me} Sand, c'est une femme infâme. Ah! du moins moi, je puis parler de toi à toute heure » (24 mai).

(248) Qui ne lui envoyait pas de nouvelles (lettre du 12 mai).

(249) George à Alfred. Lettres du 15 avril et du 15 juin.

(250) Lettres des 15 et 29 avril.

(251) George à Alfred, 15 avril.

(252) Alfred à George, 19 avril.

(253) Planche, en particulier, et peut-être aussi M. Regnault et Jules Sandeau (lettres des 15 et 30 avril, 4 et 10 juin).

(254) Alfred à George, 15 juin 1834.

Et celle de Sand :

Sans ta jeunesse et la faiblesse que tes larmes m'ont causée un matin, nous serions restés frère et sœur. Nous savions que cela nous convenait; nous nous étions prédit les maux qui nous sont arrivés et puis, qu'importe après tout : nous avons passé par un rude sentier, mais nous sommes arrivés à la hauteur où nous devons nous reposer ensemble; nous avons été amants, nous nous connaissons jusqu'au fond de l'âme, tant mieux. Quelles découvertes avons-nous faites mutuellement qui puissent nous dégoûter l'un de l'autre? Oh! malheur à nous, si nous nous étions séparés dans un jour de colère, sans nous comprendre, sans nous expliquer; c'est alors qu'une peine odieuse eût empoisonné notre vie entière; c'est alors que nous n'aurions jamais cru à rien (255).

Veut-on du mauvais goût? Le poète (256) déclare :

Où me mène donc cette main invisible qui ne veut pas que je m'arrête. Il faut que je parle; oui, il faut que je cesse de pleurer tout seul et de me manger le cœur, pour nourrir mon cœur. Il me faut un corps dans ces bras vides, il faut que j'aie une maîtresse, puisque je ne peux me faire moine (257).

Et il expose son embarras : les femmes légères lui causent une répulsion, les femmes du monde aussi; et les jeunes filles le remplissent de méfiance. Ne voilà-t-il pas une confiance à faire à la maîtresse d'autrefois? Et elle lui écrit :

Pagello est un ange de vertu et mériterait d'être heureux... Je passe avec lui les plus doux moments de ma journée à parler de toi. Il est si sensible et si bon, cet homme! C'est un muet qui se ferait couper la tête pour moi... Je n'ai pas le temps de former un souhait, il devine toutes les choses matérielles qui peuvent servir à me rendre la vie meilleure (258).

Je n'ai pas affaire à des yeux aussi pénétrants que les tiens... Ce brave Pierre n'a pas lu *Lélia*, et je crois bien qu'il n'y comprendrait goutte... Pour la première fois de ma vie, j'aime sans passion (259).

L'aveu n'est-il point des plus délicats?

Désire-t-on enfin quelques formules déplaisantes? En voici une d'Alfred :

Pauvre George... tu t'étais trompée; tu t'es crue ma maîtresse, tu n'étais que ma mère; le ciel nous avait faits l'un pour l'autre;

(255) George à Alfred, 15 avril 1834.

(256) Qui sent partout refluer le printemps. Il écrivait déjà, le 30 avril : « Maintenant, les arbres se couvrent de verdure et l'odeur des lilas entre ici par bouffées; tout renaît et le cœur me bondit malgré moi. » Les vers naissent alors sous sa plume, sans même qu'il s'en aperçoive.

(257) Alfred à George, 10 mai 1834.

(258) George à Alfred, 15 avril 1834.

(259) George à Alfred, 12 mai.

nos intelligences dans leur sphère élevée se sont reconnues comme deux oiseaux des montagnes; elles ont volé l'une vers l'autre; mais l'étreinte a été trop forte; c'est un inceste que nous commettons (260).

Et elle (261) de s'écrier :

Il est bien vrai que j'avais besoin d'un père. Pourquoi n'ai-je pu conserver mon enfant près de moi? (262)

Je ne m'arrête pas aux invocations qu'elle adresse à Dieu, ni aux citations des Ecritures où il se complaît (263). Ces quelques extraits suffisent à montrer que, dans leurs lettres, tout est à l'unisson.

Voilà le miracle de l'absence. Ce qui séparait le poète et la romancière s'efface. Plaignons Pagello, car Musset parti retrouve le charme des jours anciens. A lire les lettres de Paris, elle reconnaît la générosité, la sensibilité, les qualités que la vie commune annihilait, rien que des qualités. Lui, de son côté, en lisant dans sa solitude les épîtres de Venise, oublie ses soupçons. Lorsque Sand raconte sa vie, il retrouve la camaraderie de leurs premiers mois d'amour; lorsqu'elle lui donne quelques conseils, il la revoit penchée sur lui; toujours il la sent plus près de lui qu'il ne l'espérait (264). Autant le tête-à-tête les avait divisés, autant la séparation les rapproche; et l'on pense à ce que George écrivait :

L'affection d'un absent n'est plus qu'un parfum; mais qu'il est doux et suave, qu'il apporte à l'esprit abattu et malade de bienfaisantes et chères espérances! Ne crains pas, ô toi qui as laissé sur mon chemin cette trace embaumée, ne crains jamais que je la laisse se perdre; je la serrerai dans mon cœur silencieux comme une essence subtile dans un flacon scellé. Nul ne la respirera que moi, et je la porterai à mes lèvres dans mes jours de détresse pour y puiser la consolation et la force, les rêves du passé, l'oubli du présent (265).

Et, leur imagination se mettant de la partie, voici que la passion renaît de part et d'autre. A cette résurrection de

(260) Alfred à George, Genève, 4 avril.

(261) Que l'image a séduite, d'ailleurs. Elle la reprend dans sa réponse (15 avril) : « Tu as raison, notre embrassement était un inceste. Mais nous ne le savions pas, nous nous jetions innocemment et sincèrement dans le sein l'un de l'autre. »

(262) George à Alfred, 12 mai.

(263) Alfred à George, 4 juin.

(264) La preuve? « Que je te remercie de ta lettre, mon amie, je ne m'attendais pas à voir si tôt de ton écriture. » (Paris à Venise, 19 avril), et, quelques jours après (30 avril), Musset ajoutait avec un enthousiasme révélateur : « Ce n'est donc pas un rêve, mon frère chéri, cette amitié qui survit à l'amour... Cette amitié-là existe. C'est donc vrai. »

(265) George Sand, *Première Lettre d'un voyageur*. (*Revue des Deux-Mondes*, 15 mai 1834.)

l'amour, leur correspondance nous fait assister pas à pas; cette correspondance de deux amis, du fils et de la mère, de deux camarades, du frère et de la sœur, — ils ne savent plus au juste, et se servent de tous les termes qu'ils connaissent, à l'exception des seuls qui soient vrais. Ce sont d'abord des billets, puis des lettres remplies de faits (266). Laissons passer quelques jours, les dimensions des lettres augmentent; véritables épîtres, qui roulent sur les sentiments qu'ils éprouvent, l'impression de vide qu'ils ressentent (267); les projets d'avenir se précisent; le rêve que Musset formait de la revoir un jour (268), devient une certitude. Ils se retrouveront dès le mois d'août; c'est Sand qui l'assure : « J'espère que nous nous reverrons tous les jours, nous deux, comme au temps où nous étions camarades » (269). Mais ne le sont-ils pas redevenus? A lire leurs lettres, on ne peut se tenir d'émettre des doutes; plus le temps passe, et plus les mots se font ardents. Il l'appelle bien George ou Georget par moments, mais que d'autres appellations : mon ange, ange chéri, mon amour, âme de ma vie, mon petit ange. Elle, si elle se plaît à le nommer « mon enfant », ou « mon petit enfant », elle se hasarde aussi à l'appeler « mon petit ange », « mon enfant chéri », « cher ange »; il lui arrive d'écrire : « Cherche au contraire ton espérance et ta consolation dans le souvenir de ta vieille mignonne, qui te chérit et qui prie Dieu pour que tu sois aimé » (270). En vérité, la passion seule parle ainsi. Au reste, dans les dernières lettres du poète, elle éclate si librement que nul ne peut s'y tromper. Dès le début de leur correspondance, il avait déclaré (271) : « Je t'aime encore d'amour, George » (272). Je sais bien que, par la suite, il a écrit : « Ce n'est donc pas un rêve, mon frère chéri, cette amitié qui survit à l'amour, dont le monde se moque tant, dont je me suis tant moqué

(266) Musset y raconte son voyage, son arrivée à Paris, son premier contact avec ses amis, ses habitudes et sa vie d'autrefois (lettres des 4, 19 et 30 avril). Sand y parle de son attente anxieuse, de ses premiers jours de solitude, des attentions qu'on a pour elle, enfin de sa vie qui s'organise (lettres du 30 mars et du 15 avril).

(267) Lui, parce qu'il l'aime toujours de passion; elle, par besoin inemployé de se dévouer.

(268) « Si tu viens à Paris aux vacances, tu m'éciras. Fussé-je à tous les diables, il faudra que je revienne; je ne sais trop pourquoi j'ai dans la tête que je mourrai sans t'avoir revue... » (30 avril).

(269) George à Alfred, 24 mai 1834.

(270) George à Alfred, 26 juin 1834.

(271) Comme en s'excusant, car il ajoutait : « Dans quatre jours, il y aura trois cents lieues entre nous; pourquoi ne parlerais-je pas franchement? A cette distance-là il n'y a plus ni violences ni attaques de nerfs... »

(272) Le 4 avril 1834.

moi-même, cette amitié-là existe. C'est donc vrai? Tu me le dis, et je le crois, et je le sens; tu m'aimes » (273). Était-il alors de bonne foi? Sans doute. En quittant Venise, il a craint de perdre à la fois sa maîtresse et son amie; l'affection qu'elle lui offre dépasse donc ce qu'il espérait; en outre, il ne s'est pas encore dégagé de l'atmosphère romanesque où on l'a plongé; il est donc prêt à admettre les sentiments les plus confus, pour un temps. La phrase que nous venons de citer commence par ce mot d'amitié, elle se clôt sur le verbe : « Tu m'aimes »; elle résume ainsi toute l'aventure. Car, à mesure que Musset perçoit l'attachement que Sand lui porte, il se reprend à espérer. Il parlait d'abord de se guérir et demandait au frère George de le soutenir dans cet effort (274). Pourtant, entendons-le s'écrier : « Chantes-tu encore quelquefois nos vieilles romances espagnoles? Et penses-tu quelquefois à Roméo mourant? Adieu, ma Juliette. Ramenta il nostr'amor »; supplier : « Ne t'offense pas de ma douleur, ange chéri. Si cette lettre te trouve dans un jour de bonheur et d'oubli, pardonne-la-moi, jette-la dans la lagune, que ton cœur n'en soit pas plus troublé que son flot tranquille; mais qu'une larme y tombe avec elle, une de ces belles larmes que j'ai bues autrefois sur tes yeux noirs » (275). C'est déjà l'heure des souvenirs : « Avec quel plaisir je reviendrai m'asseoir quelquefois dans cette petite chambre, sur tes coussins à terre, et te raconter, au milieu des nuages de nos cigarettes, la nouvelle face de mon être qui, décidément, a pris le dessus? Que je t'aime, Georgeot! » (276). Ces citations suffisent à nous éclairer sur la nature des sentiments qu'il éprouve; et George ne pouvait pas s'y tromper, à moins de le vouloir. Je n'ignore pas que, quelques mois plus tard, elle crierait à la trahison :

Tu m'aimes encore trop, il ne faut plus nous voir. Ce n'est plus cette amitié pure dont j'espérais voir s'en aller peu à peu les expressions trop vives. Et pourtant, je ne m'en inquiétais pas de ces expressions. Elles étaient la poétique habitude de ton langage de poète et moi-même, est-ce que avec toi, je pesais et mesurais les mots? Pour d'autres que pour nous, ils eussent peut-être signifié autre chose, je n'en sais rien. Je sais, je croyais savoir, du moins, que pour nous deux ils manifestaient un amour de l'âme où les sens n'étaient pour rien (277).

(273) Alfred à George, le 30 avril 1834.

(274) « Il faut que tu m'écrives souvent... Songe à cela! je n'ai que toi... Auras-tu ce courage-là? Toutes les fois que je relèverai la tête dans l'orage.., trouverai-je toujours mon étoile, la seule étoile de ma nuit? » (Alfred à George, 30 avril.)

(275) Alfred à George, 10 mai 1834.

(276) Du même à la même, 4 juin.

(277) Lettre écrite de Nohant au poète, qui se trouvait alors à Bade. (Edition Rocheblave, n° 11.)

Ne la croyons pas si candide. Elle a trente ans; elle sait, pour avoir entendu Planche et Sainte-Beuve, comment les hommes expriment leur amitié; et pour avoir écouté Sandeau, Musset lui-même, ce qu'ils écrivent quand ils aiment d'amour. Bien plus : le poète l'a avertie par deux fois que les sentiments qu'elle lui témoignait allaient à l'encontre de leur dessein apaisant :

Mon amie, tu m'as écrit une bonne lettre (278); mais ce ne sont pas de ces lettres-là qu'il faut m'écrire; tu me dis que tu vas t'isoler et penser à moi; que veux-tu que je devienne quand je lis des mots pareils? Dis-moi simplement que tu aimes et que tu es aimée; alors je me sens plein de courage (279).

Vain conseil; moins d'un mois après il écrira (280) :

O la meilleure, la plus aimée des femmes; que de larmes j'ai versées! Je suis perdu, vois-tu. Que veux-tu que je fasse? Tu verses sur ma blessure les larmes d'une amie, le baume le plus doux, le plus céleste qui coule de ton cœur, et tout tombe comme une huile brûlante sur un fer rouge.

Et elle continue à lui répéter le plaisir qu'elle éprouvera à le revoir, comme aux jours du passé (281). Pis encore : lorsqu'elle l'entretient de Pagello, elle ne manque jamais de glisser quelques mots où perce sa déception. Lui qu'elle avait dépeint d'abord sous son côté sympathique, puis sous les traits d'un Don Juan, occupé de beaucoup d'autres femmes (282), dès le 12 mai, voici ce qu'elle en dit :

Un grand point pour hâter ma guérison, c'est que je puis cacher mes vieux restes de souffrances. Je n'ai pas affaire à des yeux aussi pénétrants que les tiens et je puis faire ma figure d'oiseau malade sans qu'on s'en aperçoive. Si on me soupçonne un peu de tristesse, je me justifie avec une douleur de tête ou un cor au pied; on ne m'a pas vu insouciante et folle, on ne connaît pas tous les recoins de mon caractère; on n'en voit que les lignes principales... Il n'est pas en méfiance contre ces aberrations de

(278) Laquelle? Peut-être celle écrite à Trévise, le 30 mars; peut-être une autre, inconnue de nous, car, dans la correspondance telle que nous la possédons, il manque une lettre de George, probablement. Le poète n'écrit-il pas, le 30 avril : « Consulte-toi, ces trois lettres que j'ai reçues est-ce le dernier serrement de main de la maîtresse qui me quitte ou le premier de l'ami qui me reste? » Or, le 30 avril, il ne peut avoir reçu, — parmi les lettres de George que nous possédons, — que celles du 30 mars et du 15 avril. La troisième, datée du 29 avril, n'est certainement pas encore parvenue à Paris.

(279) Alfred à George, 19 avril 1834.

(280) Alfred à George, 10 mai.

(281) Le 24 mai : « J'espère que nous nous reverrons tous les jours, nous deux, comme au temps où nous étions camarades. » Et la lettre d'Alfred (10 mai) était arrivée à Venise le 18.

(282) Lettre du 29 avril.

nos têtes de poètes; il me traite comme une femme de vingt ans et il me couronne d'étoiles comme une âme vierge; je ne dis rien pour détruire ou entretenir son erreur (283). Je me laisse régénérer par cette affection douce et honnête. Pour la première fois de ma vie, j'aime sans passion.

Et la lettre se terminait par ce cri :

Tu sais que je les aime de passion, tes vers, et qu'ils m'ont appelée vers toi, malgré moi, d'un monde très éloigné du tien.

Décidément, l'inconscient, chez Lélia, travaille pour Musset, et, décidément encore, Pagello ne suffit pas à remplir sa vie, à elle. Elle le dit douze jours plus tard (284) :

J'ai là près de moi mon ami, mon soutien; il ne souffre pas, lui; il n'est pas faible, il n'est pas soupçonneux, il n'a pas connu les amertumes qui t'ont rongé le cœur... Il n'a pas besoin de ma force, il a son calme et sa vertu; il m'aime en paix; il est heureux sans que je souffre, sans que je travaille à son bonheur. Eh bien! j'ai besoin de souffrir pour quelqu'un, j'ai besoin d'employer ce trop d'énergie et de sensibilité qui est en moi.

Donc, il lui manque quelque chose. Elle ne dit plus : j'aime; mais : on m'aime. Et, quelques lignes plus loin :

Ton souvenir est une relique sacrée; ton nom est une parole solennelle que je prononce le soir dans le silence des lagunes.

Pagello, paraît-il, répond : « Io l'amo » (285). Ainsi, c'est le médecin qui prend figure de confident; et c'est l'absent vers qui vont les mots d'amour. Laissons passer quelques jours : George Sand pense à se suicider; du moins elle le dit (286); et comme, à cette perspective, Musset s'inquiète (287), elle lui parle à nouveau, pour le rassurer, des attentions de Pagello : « Il se lève avant le jour et fait deux lieues à pied pour m'en cueillir dans les jardins des faubourgs. Cette petite chose est le résumé de sa conduite; il me sert, il me porte, et il me remercie » (288). Et voici le cri que cette conduite lui inspire : « Oh! dis-moi que tu es heureux et je le serai. »

(283) Ainsi Pagello, à son tour, fait figure de dupe.

(284) George à Alfred, 24 mai 1834.

(285) Lettre de George à Alfred du 24 mai.

(286) Lettre sans date (Rocheblave, *Correspondance*, n° 7) : « Mon enfant, je suis horriblement triste... »

(287) Pour la première fois, il suppose alors que Pagello ne la rend pas heureuse : « Quand tu m'as parlé... de ton envie d'en finir, était-ce seulement l'inquiétude que tu ressentais pour ton fils, jointe au désappointement de ne pas recevoir ce que tu attendais? Ne sont-ce... que des causes matérielles et réelles qui t'inspiraient cette affreuse... pensée? Il m'a semblé qu'une tristesse étrangère à tout cela dominait les autres motifs? » (15 juin).

(288) George à Alfred, 15 juin 1834.

Pourquoi s'acharne-t-elle ainsi à peindre sa vie sous les couleurs les plus propres à encourager des espoirs qu'elle ne peut pas ignorer? Par calcul, répond M. Ch. Maurras. Cela me paraît trop subtil; d'autres raisons expliquent cette attitude : d'abord le désir de continuer auprès d'Alfred l'œuvre qu'elle a commencée. Elle le criera, d'ici quelques semaines : « J'ai consommé mon suicide le jour où j'ai cru te sauver par l'amitié » (289). Ajoutons que très vite, elle a recommencé à l'aimer. Je n'en sais pas de meilleure preuve que ces deux phrases qui lui échappent au même moment (290), l'une imprégnée de souvenirs : « Hélas! hélas! c'est peut-être le sanglot le plus profond et le plus amer de ma vie que le bruit de cette vague qui m'a détachée de la rive de Fusine »; et l'autre, joyeuse, parce qu'elle est tournée vers l'avenir : « J'espère que nous nous reverrons tous les jours, nous deux, comme dans le temps où nous étions camarades ». En vérité, ce sentiment, c'est encore, et déjà de l'amour, un amour qui va chaque jour grandir, la littérature aidant. Voilà la grande responsable. Nous l'avons reconnue dès les premières lettres qu'ils échangèrent. Imprégnée de romanesque, elle se traduisait par l'analyse exclusive du sentiment, par le vocabulaire toujours exagéré. Mais, à force de concentrer ainsi leur attention, Musset et Sand en arrivent à la certitude que leur amitié est unique au monde. « Je lis *Werther* et la *Nouvelle Héloïse*. Je dévore toutes ces folies sublimes dont je me suis tant moqué », écrit Musset (291). Pareilles lectures n'étaient pas faites pour calmer son imagination; les heures qu'il vient de vivre lui semblent si héroïques qu'il rêve d'en faire tenir le souvenir à la postérité. Il se complait à l'idée de livrer au public leur aventure (292) :

Je m'en vais faire un roman; j'ai bien envie d'écrire notre histoire; il me semble que cela me guérirait et m'élèverait le cœur. Je voudrais te bâtir un autel, fût-ce avec mes os, mais j'attendrai ta permission formelle (293)... J'ai peur qu'on croie que je n'ai voulu que me défendre du ridicule tout en te défendant du blâme. Je voudrais cependant écrire; le public n'y comprendrait rien... Franchement, il faut que je fasse ce roman. Il faut que je le fasse

(289) Lettre de Nohant à Bade (automne 1834).

(290) Dans sa lettre, envoyée de Venise le 24 mai 1834.

(291) Alfred à George, 10 mai 1834.

(292) Lettre du 30 avril.

(293) Devant de telles dispositions, elle n'hésita pas : « Pour toi, cher ange, fais ce que tu voudras, romans, sonnets, poèmes, parle de moi comme tu l'entendras, je me livre à toi les yeux bandés. Je te remercierai à genoux des vers que tu m'enverras, et de ceux que tu m'as envoyés » (12 mai).

ou que j'étouffe. Vois-tu, George, la veine est ouverte, il faut que le sang coule. Je t'ai si mal aimée, il faut que je dise ce que j'ai sur le cœur.

Ainsi ce sera un livre d'expiation, et plein d'enseignement. L'amour n'a-t-il pas transformé le cœur du poète?

Je vais aux boulevards, au Bois, à l'Opéra, sur les quais, aux Champs-Élysées; cela est doux et étrange, n'est-ce pas, de se promener tout jeune dans une vieille vie? Tattet est de retour; le brave garçon trouve que je lui apparais sous un nouvel aspect; voilà son mot. Du reste, je bois autant de vin de Champagne que devant, ce qui le rassure (294).

Cette transformation, il grille d'en avertir le monde (295). Car, ô littérature, il se figure que le monde a les yeux fixés sur Venise. Et, fort de cette conviction, il se met à la tâche dès la fin de juin (296). Quant à Sand, elle s'était écriée la première : « Le sentiment qui nous unit s'est formé de tant de choses qu'il ne peut se comparer à aucun autre. Le monde n'y comprendra jamais rien » (297); la première, elle en a tiré une œuvre : les *Lettres d'un voyageur* (298). Ainsi leur amour se transforme en copie, comme disait Jules Lemaître; et les manuscrits qu'il leur inspirera seront ruisselants de romantisme. Remarquons, dans la correspondance, ces sentiments déformés par le romanesque, cet enthousiasme tendu sans trêve, ces mots sonores, ces images qui habillent mal l'idée, et comparons cette manière à celle des *Caprices de Marianne* et de *Fantasio*; en voilà assez pour comprendre que, sous l'influence de George Sand et de la passion, Musset est en train de rejoindre le romantisme verbal de Lélia. Tel est le premier résultat de ces cinq mois de littérature solitaire succédant aux secousses de Venise; et, le second, le voici : l'amitié fraternelle est montée à un tel diapason, lorsque la romancière revient, à la fin d'août (299),

(294) D'Alfred à George, 4 juin 1834.

(295) Cette pensée du « monde » et de son jugement l'obsède tout à coup. (Cf. 4 juin : « Peut-être le monde ne saura-t-il jamais le changement qui s'est opéré en moi... ») Il a beau dire, voilà ce qu'il ne veut pas, au fond.

(296) Dans sa lettre du 10 juillet, il annonce que le roman est commencé, et demande à George de lui rapporter les lettres qu'il a écrites, si elle les a conservées.

(297) George à Alfred (15 avril).

(298) La première de ces lettres, écrite dès le 15 avril, envoyée à Musset le 29, parut dans la *Revue* du 15 mai.

(299) Amenant avec elle Pagello. L'Italien avait longtemps balancé... Mais Musset lui-même avait insisté : « Je sais bien qu'elle vous dira à cela qu'elle est forte comme un Turc. Mais je vous dirai, moi, à l'oreille et tout bas, que le plus petit Turc est plus fort que la plus forte femme d'Europe. Croyez-m'en, moi qui ne suis pas Turc, et venez. » (Musset à Pagello, 10 juillet.)

que, dès sa rencontre avec Alfred, la crise éclate de nouveau. Alors se joue, dans un mouvement forcené (300), le dernier tableau du drame. Vrai final, qui rassemble tous les personnages de la pièce. Il y a là les trois héros : Musset, frémissant de cette rencontre; Sand, épanouie à l'idée de retrouver tous ses enfants (Maurice, Solange, Alfred); Pagello, enfin, que le voyage déprécie. Autour de ces protagonistes, une série de comparses : Paul de Musset, Alfred Tattet, à qui Sand fait mille amabilités et l'Italien mille confidences; et puis Sainte-Beuve. Enfin, il y a les personnages allégoriques : la passion, la littérature qui intervient, non plus pour faire sortir des œuvres du réel, mais pour façonner le drame vivant sur le modèle des rêveries des personnages (301). De même qu'au temps où ils jouaient un chapitre de l'*Héloïse*? Pas tout à fait, car, maintenant, le poète a repris sa vigueur et, sous son influence, l'aventure passe du romantisme romanesque au romantisme passionné. L'amour fatal que chantaient les *Contes d'Espagne* et le *Spectacle* se déploie dans toute sa puissance. Voilà de quoi séduire l'imagination d'Alfred; quant à George, elle se trouve obligée de se défendre contre ses propres sentiments, contre l'égoïsme de l'homme, comme ses héroïnes (302); pareille similitude n'a rien qui doive lui déplaire. Donc Lui et Elle vont se laisser rouler par la passion, qui souffle en tempête, avec de longues rafales et quelques accalmies d'un moment. D'où, dans ce dernier tableau, une série de scènes différentes. D'abord un soupçon de comédie; c'est que Sand essaie de revivre l'aventure de Venise. Les dramaturges modernes, dans leur cynisme, ne manqueraient point d'intituler cette scène : « Lorsqu'on est trois ». Sand dirait plutôt : « Entre le père et l'enfant ». Le père, c'est Pagello, avec ses vingt-sept ans. L'enfant, c'est le poète de vingt-quatre ans que, plus tard (303), elle dépeindra vieux avant l'âge. Entre eux deux,

(300) Depuis le mois de septembre 1834 jusqu'au début de mars 1835.

(301) M. Doumic l'a fort bien senti et l'a dit en termes peut-être un peu durs : « L'histoire des amants de Venise réunit les deux formes du cabotinage, dont l'une consiste pour l'écrivain à mettre sa vie dans ses livres et l'autre à transporter dans sa vie les conceptions de la littérature. » (*Revue des Deux-Mondes*, 15 janvier 1897.)

(302) M. Doumic fait, à ce sujet, une distinction judicieuse. C'est que Musset, qui travaille alors à *Lorenzaccio*, se figure être un débauché, sans l'être en fait. (« C'est se payer de mots. N'oublions pas l'âge du poète : il a vingt-deux ans, c'est un enfant. Il a fait la fête avec les plus élégants de ses camarades, il est allé chez des filles, il a bu du punch... ») Tandis que Sand, elle, « s'est composé un personnage de femme fatale, créature de mystère, statue de l'orgueil et du désenchantement. Elle n'aurait garde de descendre du piédestal où elle a juché Lélia. » (*Études sur la littérature française*, loc. cit.)

(303) Dans *Elle et Lui*. Contradiction qu'il fallait signaler.

couler des jours heureux, les aimer tous deux, sans appartenir ni à l'un ni à l'autre, voilà la chimère qu'elle nourrit (304); à tout le moins, rester la maîtresse de l'un d'eux et garder en l'autre le meilleur des amis, un frère aîné ou plus jeune, les événements en décideront. Tout d'abord, les deux hommes semblent se prêter à cette combinaison. Pagello, dépaycé, tient plus que jamais à l'amour où sa vie paraît concentrée. Pour le conserver, il n'ignore pas que la jalousie est la plus mauvaise arme. Enfin, il vient à son tour de consentir un sacrifice dont il sent le prix (305); et dans ce sentiment, il puise une confiance nouvelle. Quant à Musset, la joie de revoir George l'emplit un temps d'une ivresse qui efface les autres considérations. Donc, pour quelques jours, ils reprennent la vie de Venise; mais ils s'aperçoivent vite que tout est changé. Sand, naguère lassée du poète et curieuse de l'étranger, maintenant cet Italien la fatigue (306) et Musset à nouveau l'intéresse. Aussi, à peine Alfred a-t-il reparu dans l'appartement du quai Malaquais, tout est remis en question. Lélia et lui se taisent-ils? leur mémoire les réunit. Parlent-ils? tout ce qu'ils ont à se dire de leur travail, de leur existence les trouve sur le même plan de pensée; et cependant Pagello fait figure de gêneur. Puis les habitudes d'autrefois se reprennent : Musset, assis par terre sur les coussins, fume et bavarde avec son grand George, tandis qu'elle promène ses doigts dans les cheveux de son enfant. L'étincelle entre eux jaillit. A sa lueur, on dirait qu'ils devinent les lendemains douloureux, car la même pensée leur vient; il faut suspendre ce jeu redoutable. Mais, avant de se séparer, ils entendent se revoir une ou deux fois encore. Alfred le demande et George l'accorde (307). Ils pleurent ensemble, ils s'embrassent. Pagello s'en formaliserait s'il le savait. Et il le saura, car le poète et la romancière accompagnèrent leur séparation d'une série de lettres qui dénombraient leurs souvenirs

(304) George à Alfred (24 mai 1834) : « Oh! pourquoi ne pouvais-je vivre entre vous deux et vous rendre heureux sans appartenir ni à l'un ni à l'autre. J'aurais bien vécu dix ans ainsi. Il est bien clair que j'avais besoin d'un père. Pourquoi n'ai-je pu conserver mon enfant près de moi?... Combien le cœur de l'homme changerait s'il écoutait la voix de Dieu! Moi, je l'écoute et il me semble que je l'entends. »

(305) Celui de sa carrière et de ses habitudes et des liens les plus anciens. On n'a pas assez insisté sur ce sacrifice très réel et qui fut très mal récompensé. « J'ai à peine vu M^{me} Sand à Paris », déclara-t-il plus tard au D^r Cabanès. (*Revue Hebdomadaire*, 24 octobre 1896.)

(306) Et la preuve c'est que, à la fin d'août, elle n'hésite pas à partir sans lui pour Nohant.

(307) Cf. la lettre de Musset (datée août, première lettre de la série : Paris-Nohant-Bade) et la réponse de Sand (sans date précise également, édition Rochefort, n° 10).

tendres (308). Une d'elles tomba sous les yeux du médecin; il en lut quelques lignes (309). De là des reproches (310); Sand n'était pas en humeur de les supporter. Dès le 23 octobre, l'Italien s'embarquait pour son pays. Il lui avait suffi de passer sous la lumière de notre ciel pour devenir intolérable. Donc, il s'éloigne et ne demande plus que le silence. De là ce billet (311) qu'il envoyait à Tattet : « Mon bon ami, avant de partir, je vous envoie encore un baiser. Je vous conjure de ne jamais souffler mot de mon amour avec la George... Je pars avec la certitude d'avoir agi en honnête homme. » Il a raison; et pourtant la deuxième de ses phrases paraît pleine de menaces involontaires : elle fait allusion à ce que le jeune docteur a raconté à Tattet, et que Tattet répétera à son ami.

Donc la fin du drame se joue entre Sand et Musset. Alors, pendant quatre ou cinq mois (312), nous assistons à la poursuite d'amour la plus émouvante. Certes, l'un comme l'autre, ils s'abandonnent aux chimères de leur esprit; mais nous n'avons plus l'impression qu'ils font de la littérature. Ils la vivent avec sincérité. Car ils s'aiment tous deux de passion. Il suffit de parcourir leurs lettres et le *Journal intime* de George pour le savoir. En ce sens, Faguet avait raison lorsqu'il disait : après Pagello, Sand « aimera Musset, et ce sera de l'amour, seulement il sera trop tard » (313). Il ne sera pas trop tard; mais (c'est la seconde raison qui entraîne leur passion près de leurs œuvres) cet amour sera impossible. Impossible, parce que chacun des deux amants porte en lui, aux yeux de l'autre, deux personnages : le premier, adorable (c'est, d'un côté, la sœur de charité touchée par le génie; de l'autre, ce Cœlio plein de jeunesse et génial), le deuxième, intolérable (il s'agit du viveur brutal et soupçonneux; de la prédicante, célébrant la vertu avec des intentions parfois suspectes et couvrant des plus nobles prétextes les exigences

(308) Cf. lettre d'Alfred à George (août 1834) : « Tu ne te repentiras pas d'avoir laissé à ton pauvre ami un souvenir qu'il emportera et que toutes les peines et toutes les joies futures trouveront comme un talisman sur son cœur entre le monde et lui... »

(309) Il s'agissait d'une lettre de Lélia à Alfred, — lettre qui nous manque, — et voici la phrase qui avait frappé le docteur : « Il faut que je sois à toi, c'est ma destinée. » Sand, en racontant l'aventure au poète (lettre de Nohant, Rocheblave, n° 11) dit n'avoir rien écrit de pareil. Musset, dans sa réponse (du 15 septembre 1834) déclare : « Pagello n'a pas pu lire sur mon épaule. » Quant à la phrase même, il ne dit pas qu'elle ne figurait point dans le billet.

(310) George à Alfred. Nohant, lettre n° 11. (Edition Rocheblave.)

(311) Ecrit juste avant son départ pour l'Italie. (Cité par M. Clouard, *Documents inédits...*, loc. cit.)

(312) De septembre 1834 à mars 1835.

(313) *Amours d'hommes de lettres* (loc. cit.).

de son tempérament ou les calculs de son habileté). Or, Sand ou Musset, aucun d'eux ne peut cesser d'aimer l'aspect idéal de l'autre; aucun d'eux ne peut vivre avec le personnage antipathique qu'est l'autre. Le résultat? Chaque fois qu'ils reprennent l'existence commune, les scènes se multiplient (314); ils sont contraints de se séparer. Mais à peine ont-ils mis entre eux une certaine distance, toutes les vertus de l'autre les appellent (315). Ainsi l'évolution de leur amour suit la même courbe; accord illusoire, leurs états d'âme ne coïncident jamais complètement. Se sont-ils repris? Toujours l'un d'eux songe à s'enfuir, tandis que l'autre s'épanouit encore (316). Viennent-ils de se séparer? Toujours l'un d'eux veut renouer la liaison alors que l'autre se réjouit du calme reconquis. De ce « décalage » naît un malentendu supplémentaire. Voilà pourquoi leurs lettres (317) sont remplies d'explications, d'excuses, de regrets. Ce sont déjà les pièces d'un procès. Il y eut d'abord, entre le 10 et le 20 août, une brève montée de flammes, si irrésistible qu'ils en restèrent atterrés (318). Musset décida alors d'aller se réfugier dans les Pyrénées (319). Il annonce à Sand sa décision et lui demande de lui accorder quelques heures de tête-à-tête (320). Elle lui répond pour le dissuader de faire ce voyage. Ne va-t-elle pas, elle, s'en aller à Nohant? (321). Après quoi elle lui accorde l'entretien qu'il demandait. Concession dangereuse. Ils se virent, ils se donnèrent le baiser de paix, le baiser de détresse et le baiser d'adieu. Elle s'abandonna, suppose M. Paul Marieton (322). Pourquoi essayer de deviner ce qu'ils ont refusé de nous

(314) Et presque toujours c'est Musset qui les provoque; d'Elle : « J'en étais bien sûre que ces reproches-là viendraient dès le lendemain du bonheur rêvé et promis, et que tu me ferais un crime de ce que tu avais accepté comme un droit » (novembre 1834). De Lui : « Je te quitte et cette affreuse idée s'est emparée de moi : tu as écrit à tes amis du Berry. Mon enfant, mon enfant... que de mal je t'ai fait cette nuit. »

(315) Cf. le *Journal intime* de George, les lettres écrites à Bade par Alfred (1^{er} et 15 septembre 1834.)

(316) Dans le bonheur « rêvé et promis », selon l'expression de George.

(317) Les lettres échangées entre septembre 1834 et mars 1835.

(318) Entre le 10 et le 20 août.

(319) Près de l'oncle Stéphane, alors sous-préfet à Lavaur; et le poète annonçait sa décision à George par lettre, dès le mois d'août.

(320) Ibid. : « Le jour où j'ai quitté Venise, tu m'as donné une journée entière. Je pars aujourd'hui pour toujours, je pars seul, sans un compagnon, sans un chien. Je te demande une heure et un dernier baiser... Si tu as du courage, reçois-moi seule, chez toi ou ailleurs, où tu voudras... »

(321) Elle commence par reconnaître qu'Alfred a raison : « Oui, il faut nous quitter pour toujours. » Mais elle ajoute : « Je pars pour Nohant... Je ne veux pas que tu t'exiles à cause de moi... Viens donc chez moi, je suis trop malade pour sortir... »

(322) *Une Histoire d'amour*, chap. VII.

révéler? Alfred a dit combien le dernier baiser avait été chaste (323); George parlera, quelques jours plus tard, des trois baisers qu'elle lui a donnés, « sur le front, un sur chaque joue » (324). Et je sais bien que, dans sa solitude de Bade, Musset écrira : « Je t'avais tenue dans mes bras, ô mon corps adoré... J'avais le souffle de tes lèvres sur les miennes, je te respirais encore » (325). Contentons-nous de remarquer que le mythe de l'amitié n'a point résisté au contact du réel. Après cette première rencontre, la première séparation. Le poète quitta Paris vers le 20 août (326) pour Bade; dix jours après la romancière se dirigeait vers Nohant. Alors, tandis que Pagello ne recevait, dans sa chambre de l'hôtel d'Orléans (327), que quelques visites d'Alfred Tattet, des lettres ardentes reliaient l'Allemagne au Berry. Dès le 1^{er} septembre, Musset n'hésitait plus à crier sa passion. Cependant Lélia se cramponnait à l'amitié d'autrefois (328). Voici déjà le décalage dont nous parlions. Cette froideur paisible ne tint pourtant pas devant l'affolement dont témoignait une nouvelle lettre du poète (329). Si elle écrivait à Sainte-Beuve :

Je suis triste à la mort et je ne sais pas vraiment si je sortirai de cette affreuse crise du sixième lustre. Apportez-moi quelques bonnes paroles de consolation et d'amitié.

et (330) :

Ne sommes-nous pas tous désolés, ici d'un excès d'attachement, ici d'un excès de détachement; ceux-ci par le ravage d'une vie trop émouvante; ceux-là par l'ennui et le vide d'une vie trop comprimée... Je suis assez sérieusement malade pour penser que j'ai peu de temps à vivre... Je vous ai écrit deux ou trois fois de Venise, et une fois, entre autres, une énorme lettre; j'ai tout jeté

(323) « Les angoisses... ont fait place en moi à une compagne bien chère, la pâle et douce mélancolie... Elle porte au front ton dernier baiser. Pourquoi craindrais-je de te le dire? N'a-t-il pas été aussi chaste, aussi pur que ta belle âme? »

(324) George à Alfred (Nohant à Bade) : « Les trois baisers que je t'ai donnés, un sur le front, un sur chaque joue, il les a vus et n'en a pas été troublé. » « Il », c'est Pagello, bien entendu.

(325) Alfred à George, 1^{er} septembre 1834.

(326) Le 25, selon M. Marieton (*Une Histoire d'amour*), le 21, selon Clouard (*Documents inédits*).

(327) Il s'y était installé, malgré les instances de George, pour ne pas loger quai Malaquais; il en profitait pour suivre aux hôpitaux les services de Lisfranc, Amussat et Broussais. (D^r Cabanès, *Revue Hebdomadaire*, 24 octobre 1896.)

(328) George à Alfred (Nohant à Bade). Réponse à la lettre d'Alfred du 1^{er} septembre.

(329) Alfred à George, 15 septembre 1834.

(330) A propos de *Volupté*, qu'elle vient de lire.

au feu. Je n'ai jamais eu la force de parler de mes chagrins, même à vous, mon excellent ami (331).

le désarroi de ces deux billets ne fait qu'annoncer le réveil de la passion. Aussi bien Musset est-il revenu à Paris, dès le début d'octobre (332) ; elle y rentre peu de temps après. Cette seconde rencontre, c'est celle de deux amants. En vain la famille du poète, en vain Tattet avaient-ils essayé d'empêcher ce renouveau. Ils ne purent rien ; l'ami trop zélé se vit battre froid pendant quelque temps (333). Mais, à peine la vie commune reprise, des scènes éclatent. Le passé torture Alfred. Il presse Sand de questions ; elle refuse de répondre (334). Mais ils ne s'en aiment pas moins. La preuve ? Lorsqu'il se trouve souffrant, elle se précipite à son chevet (335), et, déguisée en garde-malade, le soigne comme autrefois. D'autre part, Planche ayant continué de répandre mille bruits fâcheux, le poète le provoqua (336). L'affaire n'eut pas de suites (337), mais elle sépara une fois de plus les amants. En effet, Tattet, furieux de voir son ami se poser en champion d'une femme qui l'avait berné, lui dit ce qu'il tenait de Pagello. Musset eut une explication avec George ; elle se laissa aller à quelques aveux (338). Le 12 novembre, il annonçait à Tattet :

Tout est fini. Si, par hasard, on vous faisait quelques ques-

(331) Billet daté du 24 septembre 1834.

(332) La dernière lettre de Bade date de septembre. Aussitôt après vient, dans le manuscrit de la correspondance, un billet de Paris : « Mon amour, me voilà ici... Tu m'as écrit une lettre bien triste... Tu veux bien que nous nous voyons. » Cette lettre de Sand, notons-le, a été supprimée de la collection, par elle certainement.

(333) Nous le savons par un billet de Sand à Tattet (28 octobre 1834, Clouard : *Documents inédits*.) Lélia s'y excuse, en invitant Tattet à venir la voir, d'avoir été entre Musset et lui la cause d'un léger malentendu.

(334) Son attitude, d'ailleurs fort adroite, ressort de ses lettres. Elle se retranche toujours, sans répondre de façon précise, derrière cette question : « De quel droit m'interroges-tu ? Étais-je à toi?... »

(335) Il l'y avait appelée par un court billet (octobre 1834) : « J'ai une fièvre de cheval... Viens donc... » Et elle de répondre : « Certainement, j'irai, mon pauvre enfant... Dis-moi, est-ce que je ne peux pas aller te soigner ? Est-ce que ta mère s'y opposerait ? Je peux mettre un bonnet et un tablier à Sophie. Ta sœur ne me connaît pas... et je passerai pour une garde. Laisse-moi te veiller cette nuit, je t'en supplie... » (octobre).

(336) « Monsieur, il m'est revenu par plusieurs personnes que vous avez tenu sur mon compte des propos d'une nature telle que je ne peux ni ne veux les laisser passer. Je désire savoir par vous-même si cela est vrai, afin de lui donner la suite qui me conviendra. Je vous salue. Vicomte Alfred de Musset. » (8 novembre 1834.)

(337) Planche ayant retiré ses paroles. De là, ce nouveau billet du poète : « Monsieur, le but de la lettre que je vous ai écrite était uniquement un désaveu ou une réparation. Du moment que vous me donnez l'un, je n'ai plus besoin de l'autre. Je vous salue. Alfred de Musset. » (10 novembre.)

(338) Buloz a écrit au revers d'une lettre de Sand (du 24 novembre) : « Elle avoue tout tristement, en se jetant aux genoux d'Alfred et en

tions, comme il est possible qu'on vous soupçonne de m'avoir parlé; si, enfin, peut-être, on allait vous voir pour vous demander, à vous-même, si vous ne m'avez pas vu, répondez purement que non, que vous ne m'avez pas vu, et soyez sûr que notre secret commun est bien gardé de ma part. J'irai vous voir bientôt.

A vous de cœur.

Alfred de MUSSET.

Cependant, elle aussi désirait la séparation, car elle chargea Sainte-Beuve de faire entendre à Musset qu'il espaçât ses visites (339). Notre poète écrivit au confident que l'initiative de la rupture venait de lui (340). Quelques jours plus tard, il quittait Paris et se réfugiait à Montbard (341). Seconde séparation; et, cette fois encore, les deux amants ne sont point unanimes. Tandis que le poète suspend toute correspondance pendant plus d'un mois et, une fois rentré, s'enferme dans le silence, Sand se lamente. C'est alors qu'elle tient le *Journal intime*, où la passion parle le langage le plus frémissant (342), le plus réaliste; alors qu'elle adresse à Sainte-Beuve une série de lettres où son désarroi éclate :

Hier, mes jambes m'ont emportée malgré moi; j'ai été chez lui. Heureusement, je ne l'ai pas trouvé. J'en mourrai... J'aimerais mieux jouer aux dominos dans un café que de passer une heure de l'après-dîner chez moi, au risque d'être seule. Seule! quelle horreur (343).

Je n'ai même plus l'espoir de terminer doucement cet amour si orageux et si cruel. Il faut qu'il se brise et mon cœur avec!... Ne vous ennuyez pas trop de mon désespoir, j'en ai tant que je ne peux pas le porter.

s'écriant : Pardonne-moi! — Brouille avec Al. Affaire Pagello. Confession de Tattet à Al... Scènes terribles. » (M^{me} Pailleron, la *Vie littéraire*.)

(339) Le critique alla chez Musset, le manqua et laissa chez lui ces quelques mots : « Mon cher ami, je venais vous voir pour vous prier de ne plus voir ni recevoir la personne que j'ai vue ce matin si affligée. Je vous ai mal conseillé en voulant vous rapprocher, trop vite du moins. Ecrivez-lui un mot bon; mais ne la voyez plus, cela vous fait trop de mal à tous deux. Pardonnez-moi mon conseil à faux. A bientôt. »

(340) De là un billet (novembre 1834) où on lit : « Il ne m'est plus possible maintenant de conserver, sous quelque prétexte que ce soit, des relations avec elle, ni par écrit ni autrement... M^{me} Sand sait parfaitement mes intentions présentes, et si c'est elle qui vous a prié de me dire de ne plus la voir, j'avoue que je ne comprends pas bien par quel motif elle l'a fait, lorsqu'hier soir même j'ai refusé positivement de la recevoir à la maison. »

(341) Cf. Clouard, *Documents inédits* : Alfred de Musset et George Sand.

(342) Ainsi : « Et si je courais quand l'amour me prend trop fort? Si j'allais casser le cordon de sa sonnette jusqu'à ce qu'il m'ouvrît la porte?... Si je me jetais, non pas à ses pieds, c'est fou, après tout, car il fait pour moi ce qu'il peut... Mais si je me jetais à son cou... si je lui disais : Tu m'aimes encore, tu en souffres, tu en rougis, mais tu me plains trop pour ne pas m'aimer... » (25 novembre).

(343) Billet du 25 novembre.

Enfin :

Mais mon vieux cœur, hélas! est bien las, bien flétri... Alfred m'a écrit une petite lettre assez affectueuse, se repentant beaucoup de ses violences; son cœur est si bon dans tout cela (344).

Cette dernière lettre fut envoyée de Nohant, où George s'était enfuie le 15 décembre (345), et il semble, si l'on passe de l'une à l'autre, qu'elles marquent un progrès vers la résignation. Erreur! Relisons le *Journal intime*, commencé en novembre, mais continué pendant quelques semaines; Sand traverse des crises d'hystérie (346), elle parle de se tuer, peut-être même y pense-t-elle (347). En somme, nous nous trouvons devant une situation semblable à celle de septembre, mais renversée. Et les deux fois, le dénouement est le même : une rechute d'amour. En effet, vers la mi-janvier, l'aventure recommence. Cette troisième tentative de vie commune, c'est Sand qui l'a désirée; il suffit de relire le billet qu'elle envoyait alors à Tattet :

Monsieur, il y a des opérations chirurgicales fort bien faites et qui font honneur à l'habileté du chirurgien, mais qui n'empêchent pas la maladie de revenir. En raison de cette possibilité, Alfred est redevenu mon amant (348).

Mise à part cette modification, le nouveau rapprochement eut la même histoire que les deux autres : scènes violentes, demi-folie presque constante (349), projets de départ qu'on n'arrivait point à réaliser. On songe au billet de Sand : « Tout cela, vois-tu, c'est un jeu que nous jouons, mais notre cœur et notre vie servent d'enjeu. » En fait, ils n'avaient plus la force ni de continuer ni de rompre. Il fallut (350) que Sand appelât à son secours Boucoiran, qui l'aida à gagner Nohant. Et

(344) Cf. Rocheblave, op. cit. (Billets 27, 28 et 29 à Sainte-Beuve.)

(345) Cf. Clouard, *Documents inédits*.

(346) « Pourquoi avez-vous fait repasser devant moi ce fantôme de mes nuits brûlantes, ange de mort, amour funeste, ô mon destin, sous la figure d'un enfant blond et délicat?... O mes yeux bleus, vous ne me regarderez plus;... mon petit corps souple et chaud, vous ne vous étendrez plus sur moi, comme Elisée sur l'enfant mort, pour le ranimer!... J'embrasserai maintenant, dans mes nuits ardentes, le tronc des sapins et les rochers dans les forêts en criant votre nom, et quand j'aurai rêvé le plaisir, je tomberai évanouie sur la terre humide. »

(347) « Et moi seule, seule pour toujours, je veux me tuer. Qui donc a le droit de m'en empêcher? O mes pauvres enfants, que votre mère est malheureuse. » (Vendredi.)

(348) Lettre citée par M. Marieton : *Une Histoire d'amour*, chap. VIII.

(349) Musset s'en rendait compte par instants. Je pense au billet en italien : « Senza veder, e senza parlar, toccar la mano d'un pazzo chi parte domani. » (Séché, *Correspondance*, n° 71.) Sans le voir et sans lui parler, étreins la main d'un fou qui s'en va demain.

(350) Au bout de trois mois et plus de cette vie intolérable.

Musset, lorsqu'il se heurta le lendemain à la consigne, écrivit bien à Boucoiran pour lui demander quelques explications (351), mais il s'inclina devant ce départ; lui aussi se sentait à bout de résistance nerveuse. Rupture définitive. Ainsi se termine sur ce tableau d'étreintes fugitives et de multiples séparations, le drame d'amour commencé dans la joie. A le suivre, à voir la passion grandir, se tordre chaque jour davantage, à Venise plus qu'à Paris, à Bade plus qu'à Venise, à Paris plus qu'à Bade, à la voir torturer les amants, malgré eux (352), se maintenir enfin si longtemps au paroxysme de sa violence, qui pourrait mettre en doute son romantisme profond? (353) A l'entendre multiplier les images, les comparaisons, les tirades, les serments, les exagérations, les cris, les interjections et les sanglots, qui pourrait nier son romantisme de surface?

LE RETENTISSEMENT DE LA PASSION. — A PROPOS DE DEUX LÉGENDES.

Forcément, une passion aussi effrénée laisse dans les deux cœurs un long sillage. Je dis à dessein : dans les deux cœurs, car il faut faire justice ici de quelques légendes. La première veut que George Sand ait oublié très vite sa liaison avec le poète. Les amis de la romancière (354), heureux d'établir ainsi son robuste équilibre, ses ennemis (355), avides de prouver ainsi son égoïsme intraitable, s'accordent à répéter qu'une fois à Nohant, après la crise hépatique qui la secoua quelques semaines, elle se releva dégagée à jamais de l'aventure italienne. Pareille unanimité est impressionnante.

(351) « Monsieur, je sors de chez M^{me} Sand, et on m'apprend qu'elle est à Nohant. Ayez la bonté de me dire si cette nouvelle est vraie... Vous pourriez peut-être me dire si vous croyez qu'elle ait quelque raison pour désirer ne point me voir avant son départ. »

(352) Sans que leurs décisions mènent jamais les événements ou commandent à la passion.

(353) M. Doumic a pu écrire (*Etudes sur la Littérature française, Amours romantiques*) : « Transporter dans l'adultère l'émotion respectueuse de l'amour honnête et dans le commerce des sens les élans mystiques du platonisme, prêter à la passion un caractère de noblesse et de générosité qui nous élève au-dessus de nous-mêmes, en faire l'instrument d'une félicité souveraine, où l'homme devient l'égal de Dieu, voilà proprement la création du romantisme... C'est le triomphe de la confusion dans les idées, comme de l'amphigouri dans le langage. C'est le confluent de tous les malentendus. » Ne peut-on reconnaître là les caractères de l'aventure vénitienne?

(354) Ainsi Spoelberch de Lovenjoul. (*La Véritable Histoire de Elle et Lui*.) Ainsi M^{me} Karénine.

(355) Ainsi Paul Marieton (*Une Histoire d'amour*, chap. IX) et M. Clouard (*Documents inédits*).

Et pourtant sur quels pauvres arguments elle s'appuie ! On fait état de certaines déclarations de Lélia. N'a-t-elle pas écrit à Liszt :

Je ne sais s'il pense à moi (il s'agit de Musset) si ce n'est quand il a envie de faire des vers et de gagner cent écus à la *Revue des Deux-Mondes*. Moi je ne pense plus à lui depuis longtemps (356).

On fait état de strophes où le poète du « souvenir » dépeint son ancienne maîtresse :

J'ai vu ma seule amie, à jamais la plus chère,
Devenue elle-même un sépulcre blanchi,
Une tombe vivante où flottait la poussière
De notre mort chéri...
Mais non, il me semblait qu'une femme inconnue
Avait pris, par hasard, cette voix et ces yeux;
Et je laissai passer cette froide statue
En regardant les cieux.

On dresse la liste de ceux qui succédèrent à Musset : Michel de Bourges, en premier lieu (357). Que prétend-on prouver ? Le poète n'a-t-il pas fait des déclarations analogues ? Je pense aux paroles que lui prête Houssaye : « Plusieurs attardés s'imaginent que je la pleure, elle-même en est convaincue ; mais elle en rabattrait beaucoup si elle savait la vérité » (358). N'a-t-il pas goûté bien des consolations ? On pourrait faire un catalogue de ses conquêtes après Venise. Faut-il en déduire que Musset ne se souvenait plus du passé ? Non ; mais ce qui ne prouve rien pour lui, ne prouve pas davantage pour elle. Elle s'est guérie plus vite que le poète (359) ; voilà la vérité. Mais elle n'a jamais atteint l'indifférence qu'on lui prête. Comment peut-on soutenir qu'elle ait

(356) Lettre citée par Paul Marieton. (*Une Histoire d'amour*, chap. IX.)

(357) M^{me} Pailleron a publié à ce sujet (la *Vie littéraire sous Louis-Philippe*) cette note de Buloz : « Dans l'hiver 1834-1835, lors de la rupture avec Alf. de Musset, G. Sand (qui joua une comédie dont nous fûmes tous dupes) voulait, dit-elle, se tuer, mais faire ses mémoires avant... en quatre volumes, pour laisser une dot à Solange. » De là un contrat avec la *Revue* qui lui avança dix mille francs ; puis, « au lieu de penser à mourir, elle pensa à se consoler dans les bras de Michel de Bourges. »

(358) Cf. Houssaye : les *Confessions* (livre V : *Rachel et Alfred de Musset*.)

(359) Disons mieux : lassée d'un amour dont elle connaissait les souffrances, elle s'est cuirassée contre lui. N'écrivait-elle pas à Buloz, au mois d'avril 1835 : « Je ne veux pas retourner à Paris avant que le danger de retomber dans ma galère soit passé, car on ne guérit pas en un jour, et j'ai été grièvement blessée » ? Et, en juillet encore : « Il m'est revenu par hasard d'affreux propos contre Musset. Soyez-moi témoin qu'aujourd'hui et toujours... je les démens de toute ma force... Ne laissera-t-on jamais les gens s'aimer, se quereller, se quitter ou se raccommorder sans prendre acte de ces puérités et sans entasser des matériaux pour leur biographie ? »

oublié, alors qu'en 1836 ou 1837, elle écrivait à son ancien amant, à propos de leurs lettres : « Je ne les ai jamais relues sans les recacheter aussitôt après » (360); alors qu'en 1838 elle affirmait : « Tu peux disposer de moi comme un ami et compter que je ferai avec joie tout ce qui te sera agréable » (361); alors qu'en 1854 (362), elle proclamait : « Je ne l'ai jamais revu sans lui serrer la main » ? (363) Comment peut-on déclarer qu'elle a pardonné, elle qui, sur la tombe à peine fermée de Musset, publiait : *Elle et Lui* (364), qui, enfin, arrangeait tout pour jeter au public, lorsque l'heure lui paraîtrait propice, la correspondance d'Italie? C'est M. Séché qui voit juste (365) : elle a cessé vite d'aimer Alfred de Musset, mais elle n'a jamais pu ni oublier l'aventure, ni pardonner à celui qui l'avait vécue avec elle.

Quant à lui, une seconde légende veut qu'il ait traîné son existence et écrit le reste de son œuvre sous l'influence des souffrances ressenties à Venise, puis à Paris. Le biographe a beau répéter le contraire, on l'accuse de parti pris. On n'a pas tout à fait tort, car il a voulu diminuer plus qu'il n'était juste la part de Sand dans la vie de son frère. Pourtant, il y a du vrai dans la thèse qu'il défend. Certes, Musset, après la rupture, a continué d'aimer George Sand avec ses sens; certaines images le hantaient parfois, et ce n'est point hasard si ce mot de souvenir revient souvent sous sa plume (366). Mais ce sont là des accès; et l'on ne doit point oublier qu'entre 1837 et 1840, il a connu des années de gaieté et d'optimisme (367). L'affliger d'une incurable mélancolie, c'est fausser les faits. Il reste vrai, cependant, que le poète a été ébranlé plus profondément que George. La chose s'explique. D'abord, il a été, lui, atteint dans sa santé. La fièvre paludéenne qui l'a conduit près de la mort a déclenché la maladie de cœur qui l'emportera; elle a diminué sa résistance physique (368); cela n'est pas fait pour le disposer à la joie. Surtout, il a été touché dans son équilibre moral, car la comédie qu'on lui a jouée à Venise l'a ancré dans cette idée

(360) C'est là, dans le manuscrit de la correspondance, la dernière lettre de Sand (sans date précise).

(361) Lettre du 19 avril 1838.

(362) Après la publication des *Biographies* venimeuses de Mirecourt.

(363) Lettre citée par M. Clouard. (*Documents inédits.*)

(364) *Elle et Lui* parut dans la *Revue*, le 15 janvier 1859.

(365) Cf. Séché : *Alfred de Musset* (tome II, chap. I, « George Sand », fin du chapitre.)

(366) Ainsi le *Souvenir* (février 1841), le *Souvenir des Alpes* (1851).

(367) Cf. plus loin, chap. XII.

(368) Elle l'a mis, pendant des années, à la merci d'une imprudence. De là ces congestions pulmonaires qui vont se multiplier...

que tout un passé de débauches le retenait prisonnier. L'image de Byron, celle de Don Juan, autrefois, ont orienté sa vie; désormais, l'image de Lorenzaccio va le paralyser un temps dans ses efforts. Ainsi, en voulant le sauver d'un mal presque illusoire, Sand a contribué à l'enfoncer dans une résignation découragée. Voilà une des raisons pour lesquelles chaque déception réveillera en lui le souvenir du drame vénitien. Ensuite et surtout, lorsque se dénoue la liaison qui l'unissait à Lélia, le rêve de son adolescence s'écroule. Ce qu'il rêvait? une passion forcenée, totale, satisfaisant les aspirations les plus pures et les appétits immédiats, une passion de poète, où le réel prolongeât les imaginations de la poésie et dont, en revanche, le récit fit éclore des pages nouvelles. Ce songe, il a cru le réaliser, et c'est lui que la séparation de mars 1835 réduit à néant. Plus l'aventure s'est rapprochée de l'idéal qu'il cherchait, plus l'échec est douloureux. Le souvenir de sa première déception lui remonte au cœur. Deux fois il a cru toucher au but; deux fois les faits ont démenti son rêve, et l'idée lui vient qu'il poursuit une chimère impossible. Le regret qui le déchire le plus douloureusement, ce n'est pas celui des « yeux noirs qu'il voit toujours » (369), c'est celui de l'idéal brisé par l'orgueil, par le mensonge, par ce qu'il craint maintenant de rencontrer partout. Voilà ses grandes blessures (370). Et ce qui en fait la gravité, c'est que toutes les déceptions à venir les envenimeront forcément. Ainsi l'homme, en lui, sort de cette passion amputé de ses plus chères illusions (371). Et le poète? Des critiques ont soutenu que, lui aussi, avait été transformé par l'aventure. Ne nous arrêtons plus à cette légende qu'elle fit éclore un grand génie, là où, auparavant, vivait un petit talent! Mais, peut-on dire avec M. Doumic (372) : « L'auteur de *Jacques* est encore celui d'*Indiana*, le poète de *Rolla* est devenu le poète des *Nuits* »? L'étude de l'œuvre que, la passion assoupie, il publia, permettra seule d'en décider.

(369) Comme il écrira, en 1851. (*Souvenir des Alpes*.)

(370) Incurables, celles-là.

(371) Ne perdons pas de vue cette vérité; elle explique la psychologie de Musset à l'avenir. Il sort de l'aventure désillusionné, sur lui-même autant que sur les autres, et ce n'est pas tant le spectre de George Sand qu'il fuit en buvant que son image à lui, misérable, diminuée, telle que l'ont façonnée à ses yeux les entretiens de Venise.

(372) *Etudes sur la littérature française* (fin du chapitre : « Amours romantiques »).

CHAPITRE XI

Les Œuvres exaltées

Cette œuvre, le public a tendance à se la représenter comme animée d'un même souffle depuis 1834 jusqu'en 1846 (1), et à la cristalliser autour des *Nuits*. La faute en incombe à certains critiques (2), à Faguet, notamment, qui distinguait : avant Venise, le talent; après, le génie (3). Que cette opposition contienne une part de vérité, soit. Mais cette vérité, elle la déforme. Donnons-en un exemple : on réunit dans la deuxième période, — après l'amour —, des œuvres écrites en pleine fièvre sentimentale, et d'autres qui furent composées alors que le temps avait exercé son action. Quand on a affaire à une nature aussi mobile, quelle apparence que des écrits, nés dans des circonstances aussi dissemblables, ne présentent pas des différences importantes? Aussi bien, elles apparaissent indiscutables. A prendre en bloc ce que Musset a publié après 1834, on les sacrifie arbitrairement. On doit, au contraire, relire et étudier à part celles de ses œuvres qui sont contemporaines de la crise.

Car il ne faudrait pas croire que, depuis l'automne de 1833 (4) jusqu'en mars 1835 (5), Alfred ait sacrifié sa vocation. Sans doute, à Venise, et, pendant quelques semaines, à Paris, il fut incapable de mettre sur pied une œuvre nouvelle.

« Quand nous lui demandâmes », écrit le biographe (6), « si l'envie de produire ne se réveillerait pas bientôt. L'envie! nous

(1) C'est-à-dire depuis Venise jusqu'au moment où finissent les années pleines de la vie de Musset. (Cf. Faguet : *Le XIX^e Siècle*.)

(2) Ainsi M. Claveau (*Alfred de Musset*, 1894, qui intitule le chapitre sur les *Nuits* : « Le vrai Musset »), M. Hémon (*Cours de Littérature*), M^{me} Arvède Barine (*A. de Musset*, chap. V).

(3) Cf. *Le XIX^e siècle*. (Cf. *A. de Musset*, chap. III et IV.)

(4) Date de la publication de *Fantasio*.

(5) Heure de la rupture définitive entre Sand et Musset.

(6) Cf. *Biographie*, p. 139, et ce témoignage n'est pas suspect puisque les efforts de Paul de Musset tendent à diminuer l'action de l'aventure vénitienne et celle de George Sand.

répondit-il, vous voulez dire la faculté de produire. Je n'en sais vraiment rien, car je vais être aussi difficile pour moi-même que pour les autres, et je tremble d'avance en pensant combien le premier vers qui me viendra dans la tête me semblera mauvais le lendemain, quand je l'examinerai froidement. »

Mais ce silence dura quelques mois à peine. Avant l'arrivée à Venise, et plus tard, à Paris ou à Bade, lorsqu'Alfred eut recouvré sa vigueur, il travailla de son métier d'homme de lettres. Rappelons-nous ce passage de *l'Histoire d'un Merle blanc* :

Non seulement je me voyais possesseur d'une beauté incomparable, mais j'acquerrais encore la certitude que l'intelligence de ma compagne était digne en tout point de mon génie. Dès cet instant, nous travaillâmes ensemble. Tandis que je composais mes poèmes, elle barbouillait des rames de papier; je lui récitais mes vers à haute voix et cela ne la gênait nullement pour écrire pendant ce temps-là (7).

Et plus tard, quand il se trouva seul, dès qu'il sentait la Muse approcher, il se remettait au travail. La preuve s'en trouve dans une lettre qu'il écrivit de Bade à Buloz :

Vous me dites que je ne travaille pas... Vous commencez au mois d'octobre à vous plaindre, pour un travail qui ne doit finir qu'au 1^{er} janvier; c'est vous plaindre trop tôt. Attendez surtout pour déclarer que je ne travaille pas, qu'il vous soit possible d'en savoir quelque chose. Et souvenez-vous qu'il est beaucoup plus pressant de tirer de l'eau un écolier qui se noie, que de lui faire tous les sermons de la terre (8).

C'est alors qu'il rêve le poème *Une Bonne Fortune*. Donc, il lui est arrivé, aux heures de sa passion, de composer quelques ouvrages, — un peu plus irrégulièrement qu'autrefois, voilà tout. Mais encore, ces ouvrages, quels sont-ils? D'abord une série de pièces en vers, poèmes destinés à George Sand, à lui-même, à quelques intimes. Les uns (9), ceux du début, expriment la joie de l'amour satisfait. Puis ce sont les heures de l'inquiétude, de la rupture. Alors, d'avril 1834 à mars 1835, trois poèmes aussi brefs que les premiers disent sa détresse.

(7) Cf. *Nouvelles et Contes*, tome II, p. 86 (édit. Charpentier).

(8) Lettre publiée par M^{me} M.-L. Pailleron (*La Vie littéraire sous Louis-Philippe*). Cf. à la même époque, les lettres envoyées par Musset à M^{me} Levrault, et publiées par M. Krantz (*Musset à Bade, lettres inédites*, Nancy, 1888).

(9) Ainsi « Te voilà revenu dans mes nuits étoilées... », ainsi « George est dans sa chambrette... », le « Songe du Reviewer », ou le sonnet « Telle de l'Angelus la cloche matinale... » (qui parut dans le *Constitutionnel*, le 12 janvier 1831).

D'abord le chant du Solitaire (10), puis celui de l'Oublié (11), enfin le dernier, qui constate l'écroulement définitif :

Porte ta vie ailleurs, ô toi qui fus ma vie,
Porte ailleurs ce trésor que j'avais pour tout bien... (12)

Mise à part la *Chanson* de février 1834 (13), aucune de ces pièces n'a trouvé place dans les œuvres d'Alfred de Musset. C'était moins des poésies que des billets. Par contre, deux autres essais figurent logiquement dans l'édition complète : le premier, *Une Matinée de Don Juan* (14), est une courte scène en prose. Le héros va quitter Paris et la France, il profite de sa dernière heure de séjour pour se faire lire par son valet Leporello un extrait de sa liste de conquêtes, les derniers noms inscrits; enfin, il noue une ultime intrigue. C'est donc bien le « Don Juan » de la légende, gentilhomme perdu de dettes (15), conquérant, vagabond, égoïste. Écoutons-le dicter à Leporello, pour les écrire sous le nom d'une de ses maîtresses, ces deux lignes : « Lontano dagli occhi, lontano dal cuore ». Et pourtant, à chacun des noms prononcés, un souvenir surgit en lui. Il arrive même que sous ce souvenir l'émotion perce (16). Don Juan apparaît alors sensible malgré les apparences, capable de reconnaissance, épris de pureté; sa quête d'amour lui arrache ce cri : « Et que te reste-t-il pour avoir voulu te désaltérer tant de fois? Une soif ardente, ô mon Dieu! » En faut-il davantage pour que nous reconnaissons le héros de *Namouna*? Le principal intérêt de cette scène, c'est donc de montrer combien, à la fin de 1833, Musset reste fidèle à sa manière de 1832. Un an plus tard, en décembre 1834, il publia le poème : *Une Bonne Fortune*. C'est le récit d'une aventure survenue à Bade. Le poète, après avoir joué et perdu au Casino, erre dans les jardins; il aperçoit une petite fille accompagnée de sa gouvernante. L'enfant semble malheureuse; c'est qu'elle n'a « pas de quoi donner

(10) Un sonnet (*Revue de Paris*, 1^{er} novembre 1896) :

Il faudra bien t'y faire à cette solitude
Pauvre cœur insensé, tout prêt à te rouvrir...

(11) Deux strophes (*Revue de Paris*, même numéro) :

Toi qui me l'as appris, tu ne t'en souviens plus...

(12) « Stances » (*Figaro*, 28 avril 1882). M. Clouard suppose qu'elles furent écrites en 1834. (*Bibliographie des Œuvres d'Alfred de Musset*.) Je croirais volontiers, avec M. Maurice Allem (*Œuvres Complémentaires*, poésie numéro 15), qu'elles sont contemporaines de la rupture définitive (1835).

(13) *A la Zuecca*.

(14) Qui parut dans la *France littéraire*, en décembre 1833.

(15) Tandis qu'il parle à son valet, le sellier, le tailleur et le traiteur attendent dans l'antichambre.

(16) Ainsi, à propos de « la marquise de la terrasse des Feuillants » : « Ses yeux étaient transparents comme des larmes. Quand on valsait avec elle, on avait peur de la casser; pauvre enfant! elle ne m'avait coûté qu'un bouquet. »

aux mendiants » (17). Lui, pour la voir sourire, lui remet deux écus; et, quelques jours plus tard, il rencontre, à la contredanse, la mère de la fillette, une Anglaise. Entre deux danses, ils passent à la salle de jeu; elle le conseille; et, suivant ses avis, il gagne sans arrêt. Ainsi la Providence le récompense en lui rendant au centuple ce qu'il avait donné, en lui accordant quelques heures de conversation cordiale avec une femme belle et jeune; voilà toute la bonne fortune. Sans doute y a-t-il là des sentiments assez nouveaux chez Musset : d'abord une charité qui s'apitoie sur les fermiers des alentours (18), qui s'attendrit devant les enfants (19); ensuite, cette conception des rapports de l'homme avec Dieu, le tout-puissant intervenant dans la vie de ses créatures et les récompensant sur-le-champ, ou presque (20). Tout cela crée une atmosphère d'effusion et d'action de grâce où l'on pourrait retrouver la générosité que Sand répandait sur l'univers. Oui, mais deux autres sentiments, que nous connaissons bien, s'affirment davantage : le dégoût de l'argent, le culte ardent de la beauté. Cette beauté même, Musset trouve pour la dépeindre une série de comparaisons qui apparentent *Une Bonne Fortune* aux poésies d'autrefois. Attend-il, dans le jardin, une femme, d'ailleurs inconnue? (20)

Il ne faudrait pourtant, me disais-je à moi-même,
Qu'une permission de Notre-Seigneur Dieu
Pour qu'il vint à passer quelque femme en ce lieu.
Les bosquets sont déserts; la chaleur est extrême;
Les vents sont à l'amour, l'horizon est en feu;
Toute femme, ce soir, doit désirer qu'on l'aime.

S'il venait à passer, sous ces grands marronniers,
Quelque alerte beauté de l'école flamande,
Une ronde fillette, échappée à Téniers (21)
Ou quelque ange pensif de candeur allemande;
Une vierge en or fin d'un livre de légende,
Dans un flot de velours traînant ses petits pieds;

(17) Trentième strophe.

(18) Cf. strophes 15 à 19 :

Ces pauvres paysans, je les ai sur le cœur...

(19) Strophe 28 :

Ayant toujours aimé cet âge à la folie,
Et ne pouvant souffrir de le voir malheureux,
Je fus à la rencontre.....

(20) Si bien que le poète remercie Dieu dans les vers les plus orthodoxes qu'il ait jamais écrits (strophe 19) :

O toi, Père éternel, dont le Fils s'est fait homme,
Si jamais ton jour vient, Dieu juste, ô Dieu vengeur...

(20) Et qui ne ressemble en rien à Lélia. Le fait vaut d'être signalé.

(21) Il est impossible ici de ne pas évoquer le couplet de *Fantasio* (I, 2) : « Quelque belle fille toute ronde comme les femmes de Mieris... » Ce sont là les strophes 24-26 du poème.

Elle viendrait par là de cette sombre allée,
 Marchant à pas de biche avec un air boudeur,
 Écoutant murmurer le vent dans la feuillée,
 De paresse amoureuse et de langueur voilée,
 Dans ses doigts inquiets tourmentant une fleur,
 Le printemps sur la joue, et le ciel dans le cœur.

Ailleurs, lorsqu'il a aperçu la jeune femme, il recourt pour la décrire aux légendes de l'Hellade (22), et aussitôt, sur un rythme qui rappelle les vers du *Saule*, il la dépeint comme une sœur de Georgina Smolen (23). Bien plus, la fantaisie du récit, son ton simple et parfois désinvolte (24), les noms qui l'émaillent (noms antiques : l'Aurore, Vénus, Junon, l'Olympe, le Parthénon; noms d'écrivains ou d'artistes : Rabelais, Ossian, Teniers), le badinage,

Apprenez donc, lecteur, que je viens d'Allemagne :
 Vous savez en été, comme on s'ennuie ici;
 En outre, pour mon compte, ayant quelque souci,
 Je m'en fus prendre à Bade un semblant de campagne
 (Bade est un parc anglais fait sur une montagne,
 Ayant quelque rapport avec Montmorency) (25),

tout cela rappelle *Namouna* ou *Mardoche*. Si, comme le veut Emile Faguet, le Musset du talent, par opposition à celui des *Nuits*, est « le poète de la causerie française, un humoriste sans mauvaise humeur, et se jouant délicatement autour des sentiments tendres, quelque chose comme un Sterne poète... la moitié d'un La Fontaine », force nous est d'avouer que ces vers, écrits en décembre 1834, appartiennent à la première manière de leur auteur. Il suffit de songer aux dates pour comprendre : décembre 1834. Musset et Sand sont séparés depuis un mois, après les demi-aveux de Lélia, et le poète se raidit dans sa dignité; il ne lui déplaît pas d'insinuer qu'à Bade (26) il a noué quelques intrigues, et moins encore d'apparaître sous les traits du conteur d'autrefois. De là le ton de *Une Bonne Fortune*. Que ce badinage suppose un effort,

(22) Strophes 35 et 36.

(23) Dans *Une Bonne Fortune*, nous lisons :

C'était un bel enfant que cette jeune mère,
 Un véritable enfant, et la riche Angleterre
 Plus d'une fois dans l'eau jettera son filet
 Avant d'y retrouver une perle aussi chère....
 Jamais le voile blanc de la mélancolie
 Ne fut plus transparent sur un sang plus vermeil...

(24) Voici comment le poète parle de l'aventure vénitienne :

En outre, pour mon compte ayant quelque souci,
 Je m'en fus prendre à Bade un semblant de campagne (str. 5).

(25) *Une bonne Fortune* (strophe 5).

(26) Où Sand devait croire, d'après les lettres écrites par le poète le 1^{er} et le 15 septembre, qu'il était en proie à la passion la plus ardente.

il se peut. Mais il reste que, de ces deux essais, contemporains de la passion, aucun ne révèle l'action exercée sur l'esprit du poète par les heures qu'il vient de vivre. Où chercher, pour la découvrir? Il reste trois autres œuvres, capitales celles-là : *On ne badine pas avec l'amour*, *Lorenzaccio*, la *Confession d'un Enfant du siècle*. Voilà les premiers échos de la passion.

Ces trois ouvrages ont été rêvés dans des circonstances uniques. Circonstances différentes, dit la critique; il est presque certain, en effet, que *On ne badine pas* était aux trois quarts écrit avant le départ pour l'Italie; que *Lorenzaccio* a été mis au point sous le ciel italien (27); et l'on sait que la *Confession* parut seulement en 1836. Oui. Mais la comédie n'a été publiée qu'une fois son auteur revenu de Venise; mais, au même moment, Musset mettait la dernière main à son drame, et, quelques semaines plus tard, il commençait d'écrire son roman (28). Tous trois se sont donc rencontrés dans l'esprit de Musset aux heures d'angoisse (29). C'est l'époque où Alfred, à peine remis de sa fièvre, mène une existence nouvelle. Hors le moment des repas, hors les heures d'après-midi, où il vient s'asseoir au salon pendant que sa jeune sœur joue au piano tel *Concerto* qu'il admire, et celles où il fait sa partie d'échecs avec M^{me} de Musset (30), le poète s'enferme entre ses quatre murs. Parfois, la porte s'entrebâille pour laisser entrer son frère ou Alfred Tattet. Mais ses hôtes les plus familiers, ce sont la solitude (31), le souvenir, la mélancolie enfin, comme il l'avoue à George Sand (32); ou, plutôt, c'est lui-même. Il passe des heures à comparer sa vie passée et sa vie présente, qui lui semble si riche de sentiments. Deux idées se croisent dans son esprit : la certitude que ses habitudes d'autrefois ont fait de lui un forçat du vice; puis la conviction que l'amour d'hier, la douleur présente lui redonnent une seconde virginité. Suivant le caprice des jours, l'une ou l'autre le domine, et lui met dans l'âme un désespoir résigné ou de vagues espérances de renouveau. Il suffit de relire les lettres qu'il écrit alors pour y suivre le jeu de ces deux sentiments. Car, en dépit des apparences, il n'est pas seul dans sa chambre close. Il y a, dans son tiroir, la dernière lettre reçue de George Sand; sur

(27) Cf. à ce sujet les études de M. Pommier (*A propos de Lorenzaccio, Revue des Cours et Conférences*, 15 décembre 1924) et de M. Lafoscade (*La Genèse de Lorenzaccio, Revue des Deux-Mondes*, 15 novembre 1927).

(28) La preuve s'en trouve dans une lettre d'Alfred à George (10 juillet 1834) : « J'ai commencé le roman dont je t'ai parlé. »

(29) C'est-à-dire entre décembre 1834 et l'été 1835.

(30) Et cela, le soir après dîner. (*Biographie*, p. 124.)

(31) Comme il l'a écrit dans la *Nuit de Décembre*.

(32) Cf. le billet envoyé par Alfred à George avant le départ pour Bade (fin août 1834).

la table, celle qu'il est en train d'écrire pour elle. Les siens se désolent de le voir se confiner dans ce qu'ils croient être la solitude; en réalité, il ne s'enferme que pour continuer son dialogue avec Lélia. Dans les premières semaines qui suivirent son retour, raconte le biographe (33), il aimait à appeler près de lui Antonio (34), à parler italien avec lui. Pourquoi? Pour jargonner encore le langage que sa maîtresse d'hier parlait avec l'élu d'aujourd'hui. Donc, l'influence de George Sand continue à s'exercer. Parfois aussi, las de s'analyser, il prend un livre. Lui-même l'a dit : il relit *Werther* ou l'*Héloïse* (35); d'ici quelques mois, il se plongera dans le *Chatterton*, de Vigny (36). Voilà ses derniers hôtes. Et, ce qu'ils lui enseignent se devine : la passion, le romanesque, la mélancolie, le désespoir. Tout est au romantisme dans cette chambre, où il va mettre la dernière main à *On ne badine pas*, terminer *Lorenzaccio* et rêver à la *Confession*.

« ON NE BADINE PAS AVEC L'AMOUR »
ET LA PASSION GRANDILOQUENTE

C'est, en effet, dans cette chambre qu'un jour Buloz vint lui réclamer un manuscrit promis à la *Revue* et payé d'avance. Il s'agissait d'une comédie. Musset protesta. Il se sentait incapable de la mettre sur pied (37). Mais, le moyen d'éluder des obligations aussi indéniables. Bon gré, mal gré, il fallut se mettre au travail. En quelques semaines, les trois actes de *On ne badine pas avec l'amour* se trouvèrent prêts à être publiés (38). Tant de rapidité tiendrait du prodige, si nous ne pouvions apercevoir là un premier indice que cette comédie était déjà commencée. C'est la vérité. Le biographe avoue : « Depuis longtemps il (Alfred) avait tracé, en quelques lignes, le plan d'une comédie, sous le titre provisoire de *Camille et Perdican*. Il en avait même écrit l'introduction en vers » (39). Enfin, un dernier argument milite dans le même sens, c'est

(33) *Biographie* (pp. 133-134).

(34) C'est le Vénitien qui l'avait accompagné jusqu'à Paris.

(35) Alfred à George (10 mai 1834). Il faut citer ici : *Gætz de Berlichingen* (lettre du 19 avril), la *Reine d'Espagne*, de Latouche, enfin les *Confessions*, de saint Augustin (lettre du 4 juin).

(36) Au début de 1836. (*Chatterton* fut joué le 12 février). Musset écrivit même deux sonnets pour exprimer son indignation contre la critique qui avait jugé sévèrement l'ouvrage; mais il ne les laissa pas publier, malgré les instances de Buloz.

(37) Alfred à George (19 avril) : « De mon côté, je ne sais même pas comment faire à Buloz une malheureuse comédie (faire une comédie!) dont je lui dois déjà le prix. J'enrage; mais qu'y faire? »

(38) C'est en avril 1834 que Buloz réclama la pièce; elle parut le 1^{er} juillet.

(39) Cf. *Biographie* (p. 140).

l'impression que ressent, en face de la pièce, le lecteur qui réfléchit. Sarcey écrivait, en 1881, que « l'œuvre n'était pas claire » (40). Plus récemment, M. Henri Bidou (41) signalait dans ce drame, comme deux pièces différentes. Il faut donc tenir pour vraisemblable que *On ne badine pas* a été écrit en deux temps; commencé lorsque Musset composait des comédies, — ceci nous reporte aux dernières semaines de 1833, — et terminé dans la solitude parisienne. Mais comment distinguer la part de la première inspiration et celle de la seconde? Nous n'avons aucune confiance du poète.

Nous savons, pourtant, que le projet primitif était intitulé : *Camille et Perdican* (42) et comportait la version en vers de la première scène. Ainsi la liste des personnages principaux était arrêtée (43), le rôle du chœur défini, la silhouette d'un des fantoches dessinée. De même le plan général de l'intrigue était noté. Rien de plus, si l'on en croit le biographe. Voilà où j'hésite à le suivre. D'abord pour des raisons de vraisemblance psychologique. Supposons que le poète ait été capable de composer les scènes où passent les grotesques; celle, par exemple, où le maître du logis expose à Bridaine ses petits projets, et lui fait une théorie sur le caractère des femmes. Que fût-il arrivé? Cela même qui s'est produit la première fois qu'Alfred, après la crise, communiqua à son frère un fragment plein de malice (44) : ce fut une explosion de gaité dont Paul de Musset, des années après, gardait le souvenir. Plus tôt la révélation de cette verve eût démenti les craintes qu'inspirait à son entourage l'humeur noire du poète, plus le biographe en eût été frappé. Il ne manquerait pas de rapporter le fait et d'en tirer des conclusions qui s'accorderaient avec sa thèse (45). Mais, au contraire, il signale que « la pièce porte, en quelques passages, les traces de l'état moral où était l'auteur » (46). Je ne vois à cela qu'une explication : la plupart de ces scènes de verve faisaient partie de la version primitive, et Paul de

(40) Cf. Sarcey, *Quarante ans de théâtre* (article consacré à *On ne badine pas avec l'amour*).

(41) Dans ses conférences sur le *Théâtre de Musset* (deuxième conférence : *Le Théâtre d'Italie. Conferencia* du 15 octobre 1920).

(42) Cf. *Biographie* (p. 140). Il s'agissait là, dit Paul de Musset, d'un « titre provisoire ».

(43) Puisque déjà nous y trouvions : Camille et Perdican, Blazius, le baron et le chœur.

(44) Il s'agissait de la première scène du *Chandelier*. Cf. *Biographie* (p. 152).

(45) Diminuer le rôle de Sand dans la vie et l'œuvre du poète.

(46) Le caractère étrange de Camille, certains mots d'une tendresse mélancolique dans le rôle de Perdican, la lutte d'orgueil entre ces deux personnages font reconnaître l'influence des souvenirs douloureux contre lesquels se débattait l'auteur. (*Biographie*, p. 140.)

Musset le savait. En second lieu, il n'y a pas, dans l'œuvre dramatique de Musset, d'acte où les personnages comiques aient plus de place que les deux premiers actes de cette pièce (47). Or, durant quelques mois, tout ce qu'il va publier apparaîtra dépouillé d'ironie; et cette ironie, il l'aurait retrouvée par miracle au moment le plus douloureux de sa passion, lorsque ses lettres le peignent envoûté par ses souvenirs. Quelle vraisemblance? Enfin, cette pièce s'apparente de la façon la plus frappante aux œuvres qu'il composait avant la crise. Ici comme dans les *Caprices*, nous nous trouvons en présence d'une étude psychologique orientée vers l'amour; et cet amour, on nous le montre à la fois comme un jeu redoutable et comme le seul épanouissement de l'âme humaine (48). Autour de ce thème constant, l'action va son train, selon les règles que nous avons déjà signalées; elle se noue au moment où des cœurs, montés au degré voulu d'exaltation, se rencontrent et s'affrontent; elle se dénoue en pleine fantaisie, dans une série de tableaux juxtaposés; enfin, l'accent général reste celui que nous connaissons : mélange de verve et de sensibilité; une sensibilité que le poète refrène sous la gaité, jusqu'à ce qu'elle éclate à son insu. Cet art de peindre gaîment une douleur dont on pleure en secret, c'est celui du *Spectacle*. Quoi d'étonnant, dira-t-on peut-être? Le fait de les retrouver dans une œuvre composée au milieu de circonstances exceptionnelles. *Lorenzaccio* sonne autrement à nos oreilles. Il n'est que de le lire pour y percevoir un accent unique dans l'œuvre de Musset. Que nous ne découvrions rien de pareil dans *On ne badine pas*, voilà qui doit surprendre, si vraiment le drame et la comédie datent de la même époque. Il y a plus : on retrouve, dans l'histoire de Camille et de Perdican, une série de tendances qui existaient dans les pièces du *Spectacle* et qui vont s'effacer dans les ouvrages de demain. D'abord cette façon de représenter l'amour comme une force fatale; la dévotion de Camille, l'innocence de sa sœur de lait, les remords de Perdican, sont désarmés devant la passion. Cela fait partie d'une vision de la vie, qui sera abandonnée demain par Musset. Dans *Barberine* et le *Chandelier*, dans *Il ne faut jurer de rien*, *Bettine* et même *Carmosine*, l'amour n'exige plus de victimes; et ceux même qu'il attaque ne meurent pas sous ses coups (49). En second lieu, l'atmosphère où se débattent Camille et Perdican rappelle celle où se jouaient les

(47) Sur les cinq scènes du premier acte, les grotesques en traversent quatre, et trois sur les cinq tableaux de l'acte II.

(48) Au point que ceux qu'il n'anime pas sont de simples fantoches. Le point de vue de Musset reste donc ici celui du *Spectacle dans un Fauteuil*.

(49) Songez à Fortunio, à Carmosine.

dramas du *Spectacle*. Un cadre vague, mi-intérieur mi-nature, où les amants trouvent la complicité des jardins, où les fantoches ont la salle à manger qui les attire, le cabinet de travail qui abrite leurs inutiles méditations; quelque part en France (50); époque imprécise, où les charges, les titres (51), les costumes parlent des âges disparus, tandis que les sentiments relèvent de la sensibilité et du vocabulaire romantiques. Et pourtant, l'air du XVIII^e siècle flotte à travers la pièce, comme naguère dans *A quoi rêvent* ou dans *Fantasio*. Un XVIII^e siècle « vain et chimérique », a dit Jules Lemaître (52), où « les paysans... parlent comme des poètes subtils et les ivrognes... récitent de brillants couplets alternés comme dans une églogue savante », où « tout ce qui est vie extérieure est embelli ou simplifié », où l'in vraisemblance même a sa place; mélange de demi-mensonge et de vérité humaine. Mais « le mensonge (combien charmant) est ici dans la forme et la vérité (combien poignante) est au fond »; entendez, dans l'analyse du cœur humain. Et M. Lafoscade, à son tour, signale avec raison (53) que les trois tendances dominantes du siècle de Voltaire et de Marivaux se trouvent ici réunies : une « pointe de libertinage », des « dissertations philosophiques dont Diderot n'eût pas désavoué les principes » et des analyses de sentiments, où se mêlent l'émotion, la curiosité, l'ironie. Rosette n'a-t-elle point « l'innocence fragile et l'ingénuité provocante des figures de Greuze »? Le chœur n'a-t-il point cette sagesse qui l'élève au-dessus de lui-même comme on l'eût fait volontiers au temps des philosophes? Perdican n'affiche-t-il point un scepticisme décidé, qui leur eût plu? Certes, si les pièces du *Spectacle* ont évoqué à l'esprit de certains critiques les toiles de Watteau (54), *On ne badine pas* a sa place marquée parmi elles. Enfin, le dernier lien qui rattache cette comédie à *A quoi rêvent*, aux *Caprices*, c'est la présence des fantoches shakespeariens. Sans doute le Baron et dame Pluche, Bridaine et Blazius n'ont pas la cruauté de Claudio et de Tibia. Mais, comme eux, ils gardent des proportions rabelaisiennes : maigreur excessive ou embonpoint formidable, sottise dont on ne saurait toucher le fond, gourmandise incommensurable; comme eux, ils ont une portée

(50) Car Musset n'a donné, en tête de sa pièce, aucune indication précise.

(51) Le baron n'est-il pas « receveur » de la contrée? Ne parle-t-il pas de la « gravité de son habit », du bonheur « de ses vassaux »? (acte I, scène 2).

(52) *Impressions de théâtre* (tome I^{er}, pp. 157 et suivantes).

(53) Dans son étude sur le *Théâtre de Musset* (chap. V, cinquième paragraphe).

(54) Et nous avons déjà cité, à propos des comédies du *Spectacle*, ces jugements de M. des Essarts, de M. Doumic...

sociale, incarnant, qui la puissance paternelle, qui l'autorité du maître ou celle de l'église. Ils s'apparentent donc bien à la même famille de personnages, et qui va disparaître bientôt (55). M. Bidou l'a dit :

Vous pouvez regarder un auteur dramatique comme un homme qui crée tout un peuple éphémère et brillant de personnages; ces personnages, après un moment d'éclat qui est la durée assignée à leur vie, s'évanouissent. Ils n'appartiennent pas à une pièce, ils appartiennent à une période de la vie du poète. Les pupazzi fantasques sont de la première partie de la vie de Musset... Il créera encore, après 1834, des personnages amusants, mais ils seront faits de chair (56).

Et cette conclusion se présente alors à notre esprit : pour que le poète ait pu, au moment où son existence était transformée et ses goûts d'autrefois en déroute, composer une pièce où se retrouvent ainsi les idées, les thèmes, la psychologie, la facture et le style du passé, il fallait qu'il eût affaire à des personnages déjà dessinés, à une série de scènes déjà écrites. Voilà pourquoi il est juste de joindre *On ne badine pas* aux autres drames du *Spectacle*.

Seulement la pièce était inachevée, sans quoi nous n'y retrouverions point tel passage emprunté à la correspondance avec George Sand (57). Donc, il l'a mise au point au début du printemps de 1834; voilà pourquoi il est naturel encore de lui faire une place parmi les œuvres de la passion. Mais en quoi consista ce travail de la seconde époque? D'abord à conclure l'intrigue; en second lieu, à maintenir l'unité d'inspiration de la pièce, bien qu'elle ait été écrite en deux temps (58). De là un double effort : il faut que les scènes nouvelles restent dans l'axe de la comédie, qu'elles maintiennent à chaque personnage son caractère. Mais après avoir passé par les épreuves de Venise, Musset, lyrique comme il l'est, ne pourra pas atteindre à l'identité de ce qu'il écrit aujourd'hui avec ce qu'il composait avant la crise (59). Il lui faut donc retoucher les scènes d'autrefois. Seule la lecture du manuscrit premier de *On ne badine pas* pourrait apporter ici des certitudes. Toutefois, ces retouches ont été faites. Qu'on relise la scène 4

(55) Déjà, dans *Barberine*, le seul vrai grotesque de la troupe, le chevalier Uladislas, ne jouera qu'un rôle épisodique, et nous n'en trouverons plus d'autres avant le *Vespasiano de Carmosine*.

(56) Cf. M. Bidou. *Le Théâtre de Musset*, deuxième conférence. (*Conferencia*, du 15 octobre 1920.)

(57) A la scène 5 et dernière du deuxième acte.

(58) Et sous l'empire des circonstances et des sentiments les plus opposés.

(59) Car il s'agit d'une aventure d'amour, et c'est le comble, puisqu'en pareille matière plus qu'en tout autre, les sentiments et les idées du poète ont dû évoluer sous la leçon des circonstances.

du premier acte. Nous sommes là en pleine ambiance de 1833 (60). Perdican paraît sur la place du village; il renoue connaissance avec le chœur des paysans, il aperçoit Rosette et l'entraîne auprès de Camille. Jusque-là, rien d'étonnant. Le plan primitif devait glisser ainsi, entre deux éclats de rire, une scène plus tendre. Mais dans le dialogue, certaines phrases sonnent étrangement. Les paysans félicitent Perdican d'être un savant. Et lui de répondre : « Les sciences sont une belle chose, mes enfants (61), ces arbres et ces prairies enseignent à haute voix la plus belle de toutes, l'oubli de ce qu'on sait » (62). On évoque les paroles qu'il adressera plus tard à Rosette :

Tu ne sais pas lire; mais tu sais ce que disent ces bois et ces prairies... toute cette nature, splendide de jeunesse. Tu reconnais tous ces milliers de frères, et moi pour l'un d'entre eux, lève-toi, tu seras ma femme, et nous prendrons racine ensemble dans la sève du monde tout-puissant (63).

C'est bien la même pensée. Or, le Musset qui parle ainsi au deuxième acte, c'est celui de 1834 (64). Pourquoi, au premier acte, ne serait-ce pas déjà lui? Car enfin, le Perdican des premières scènes n'est pas désabusé. D'où vient qu'il s'écrie : « Il y a dix ans que je ne vous ai vus, et en un jour tout change sous le soleil »? (65). C'est que le poète de 1834 le sait (66), et qu'il a passé par là. Ces exemples suffisent pour deviner le travail de mise au point auquel Musset dut se livrer. Mais de pareilles retouches rendent plus difficile d'établir la ligne de démarcation entre les scènes de 1833 et celles de 1834. Comment retrouver la fissure que l'auteur a mis son soin à nous cacher? M. Bidou a formulé une

(60) Le troisième tableau se termine sur un dialogue du baron et de dame Pluche; et le cinquième nous montre ce même baron éberlué par les révélations que lui font Blazius et Bridaine.

(61) Ce mot : « Mes enfants », adressé par Perdican aux vieux paysans, mérite d'être relevé. Il cadre bien avec l'expérience un peu désabusée dont il fait preuve ici.

(62) *On ne badine pas* (I, 4).

(63) *On ne badine pas* (acte III, scène 3).

(64) Nous le savons de source sûre, en lisant, dans une lettre d'Alfred à George, ces quelques lignes : « Moi je me disais : voilà ce que je ferai; je la prendrai avec moi... Je l'assoierai sur du jeune chaume, elle écoutera et elle comprendra bien ce que disent tous ces oiseaux, toutes ces rivières, avec les harmonies du monde. Elle reconnaîtra tous ces milliers de frères, et moi pour l'un d'entre eux. Elle nous pressera sur son cœur... et elle prendra racine dans la sève du monde tout-puissant. »

(65) Dans cette même scène 4 du premier acte.

(66) En 1839, dans le *Poète déchu*, revenant sur ses impressions du printemps 1834, il écrira : « Au premier livre qui me tomba sous la main, je m'aperçus que tout avait changé. Rien du passé n'existait plus, ou du moins rien ne se ressemblait. »⁶⁶

hypothèse séduisante (67) par sa netteté : il a découvert, entre le dernier acte et les deux précédents, des différences qui le frappent; et, fort de cette impression, il suppose que les deux premiers actes auraient été écrits en 1833 et le dernier après l'épreuve d'Italie. Il faut reconnaître que la raison invoquée par le critique est assez convaincante; les deux amoureux, remarque-t-il, ne nous apparaissent plus désormais sous les mêmes traits qu'auparavant. Camille d'abord. Elle était, au début de la pièce, une pensionnaire assez sauvage, prise par les souvenirs du couvent; l'âpreté de ses refus, la rigidité de son attitude, certains caprices (68) et parfois certains mots (69) trahissaient une lutte intérieure, l'épanouissement d'un sentiment contre lequel elle se défendait. Nous devinions qu'elle s'intéressait à Perdican, en dépit d'elle-même. Mais pourquoi cette défiance? Fidélité à un appel divin? Frayeur d'être déçue par l'existence? Toutes les suppositions étaient permises. Mais, quelle que fût celle que l'on adoptât, la jeune fille se révélait toujours à nous comme une âme ardente, tourmentée d'un double idéal, et d'un bel idéal. Or, autant naguère elle apportait de discrétion à taire ses pensées, autant désormais elle prend plaisir à s'expliquer; elle, qui fuyait les conversations les plus banales, voici qu'elle ménage des tête-à-tête, échange et provoque des confidences(70). Est-ce tout? Non; autant elle paraissait ignorer la vie, autant ses paroles montrent en elle de l'assurance, voire de l'expérience. La pensionnaire est devenue une femme; et quelle femme! pleine d'initiative! (71) La dévotion, la pureté idéale sont en déroute (72); à leur place, voici se dresser l'orgueil qui ne recule même pas devant le mensonge (73), et une coquetterie capable des cruautés les plus décidées (74). En vérité, lors-

(67) *Conferencia*, 15 octobre 1920.

(68) Je pense à ce revirement qui s'opère en elle (acte II, scène 1), lorsqu'elle s'aperçoit que Perdican s'éloigne d'elle. « Tenez, dit-elle alors à dame Pluche, voilà un mot d'écrit que vous porterez avant dîner de ma part à mon cousin Perdican. » Toutefois, il faut noter que cette initiative de Camille annonce la scène 5 du deuxième acte, qui appartient, selon nous, à la deuxième version de la pièce. Il se peut que ce soit là une des modifications apportées au plan primitif en 1834.

(69) *Ibid.* (II, 1). Lorsqu'elle a annoncé son dessein de retourner au couvent et que Perdican ne manifeste pas de désespoir, elle constate : « Je suis bien aise que mon refus vous soit indifférent. »

(70) C'est elle qui interroge Rosette, qui mande et provoque Perdican (III, 6).

(71) Voyez-la convoquer Rosette, se faire informer par dame Pluche (III, 6), courir auprès du baron pour empêcher le mariage de son cousin (III, 7).

(72) « Ah! malheureuse, je ne puis plus prier! » (III, 8).

(73) D'abord dans le billet à la sœur Louise (III, 2), puis lorsqu'elle déclare à Rosette et à Perdican qu'elle ne les a pas vus ensemble (III, 6).

(74) Je pense à ses manœuvres du III^e acte entre Perdican et Rosette, et à cet aveu qui lui échappe : « Moi qui croyais faire un acte de vengeance, ferais-je un acte d'humanité? » (III, 6).

qu'elle troquera sa robe du couvent contre une toilette agressive, cette métamorphose aura la valeur d'un symbole : avant de changer d'atours, elle a changé d'âme. Perdican, lui aussi, s'est transformé. Rappelons-nous sa silhouette des premières scènes; c'était un jeune seigneur élégant, ardent à vivre; doué d'une sensibilité mobile et changeante comme celle de Chérubin. Il avait un fonds d'optimisme que les déceptions n'entamaient guère (75), une manière de détachement tendre qui ajoutait à ses séductions, un art de rendre à chacun son dû, de parler à chacun la langue qu'il fallait (76), enfin, de la modestie. Voilà le Perdican que nous avons connu. Est-ce celui du troisième acte? Non pas. Il lit des billets adressés à d'autres, il s'obstine dans ce projet romanesque d'épouser Rosette, lui qui fut jadis clairvoyant; lui qui faisait profession de se défier des grands mots, il se lance dans des déclarations ampoulées (77). Surtout, lui qui se montrait modeste, il cède à tous les mouvements d'un orgueil qui se découvre. L'orgueil, voilà le trait essentiel qui, au troisième acte, les caractérise, Perdican comme Camille, j'allais dire : Lui comme Elle. Car cet orgueil, c'est le défaut que George et Alfred s'étaient découvert l'un à l'autre (78). Et pareille rencontre doit donner à réfléchir. Telle est l'argumentation de M. Henri Bidou; elle suffirait à me frapper. Mais une série d'autres modifications accompagne cette révolution psychologique. C'est d'abord la rupture de l'équilibre établi par les actes précédents entre les personnages. Prenons le couple amoureux; au début de la pièce, l'attention du spectateur se concentre sur Perdican. C'est lui qui parle, tandis que Camille se borne à répondre (79); lui qui prend les initiatives. En un mot, il domine la situation comme Alfred lui-même la dominait aux jours heureux de 1833. Au troisième acte, renversement : le premier rôle revient à Camille. C'est elle qui se trouve le plus souvent en scène (80), c'est chez elle que se joue

(75) Ainsi lorsque Camille lui déclarait qu'elle ne serait pas sa femme (II, 1), il en prenait bravement son parti : « Ton amour m'eût donné la vie, mais ton amitié m'en consolera. »

(76) Pressante et ardente, en face de Camille, toute simple et alerte avec Rosette, familière avec le chœur.

(77) Ainsi aux scènes 5 du deuxième acte (le débat avec Camille), 3 et 7 du troisième acte (avec Rosette d'une part, et Camille de l'autre).

(78) Alfred à George (15 septembre 1834) : « George, George, tu sauras que la femme que j'aime est celle des rochers de Franchart, mais que c'est aussi celle de Venise, et celle-là, certes, ne m'apprend rien quand elle me dit qu'on ne l'offense pas impunément. »

(79) Et, à part un court instant (acte II, scène 1), elle n'est jamais en scène sans Perdican, alors que lui, à deux reprises (I, 4 et II, 3), vient seul sur le plateau.

(80) Sans doute Perdican paraît aux scènes 2 et 3 sans elle. Mais, les deux fois, nous la sentons présente, derrière le billet à la sœur

toute une partie de l'aventure (81), c'est elle qui confie ses sentiments et ses projets. Ensuite, tous les incidents, c'est elle qui les déclenche. Pourquoi Perdican s'acharne-t-il à faire la cour à Rosette? parce qu'il a lu le billet écrit par Camille; pourquoi la pastourelle apprend-elle si vite qu'il ne faut pas se fier aux discours d'un « jeune et galant seigneur »? parce que Camille la fait assister à l'entretien qui la met aux prises avec son cousin (82). Elle tient dans sa main les ficelles de tous les acteurs. Et l'on songe à cette autre orgueilleuse, qui se jouait de Musset et de Pagello; voilà le modèle (83). Si, maintenant, on remplace ces deux amoureux dans la troupe, une nouvelle rupture de l'équilibre primitif apparaît. Les fantoches et les passionnés ne gardent pas, les uns par rapport aux autres, la même place qu'auparavant. Sans doute, les grotesques ne sont point complètement sacrifiés, Musset leur a laissé quelques répliques dans la première et dans la quatrième scènes, la plus grande partie de la seconde, et en entier la cinquième. Mais leur verve se fait plus tendue; et surtout Musset ne nous les présente plus par plaisir; il se sert d'eux pour suspendre un temps la marche de la passion, pour faire avancer l'intrigue (84); et dès qu'il le peut, il les abandonne. Visiblement, l'attention du poète se concentre sur Camille, Perdican et Rosette, et les « pupazzi » ne l'intéressent guère. Ajoutons que la marche de l'intrigue n'est plus celle d'autrefois. Au lieu de rester intérieure, il arrive qu'elle se complique d'un incident imprévu. Je pense au billet qui tombe entre les mains de Perdican. Aussi bien n'a-t-il été écrit que pour cela. Ce recours à un incident de surcharge n'est point dans la ligne du théâtre de Musset. Le romanesque non plus. A l'habitude, le poète s'attachait à peindre des sentiments vrais. Ici encore il reste fidèle à cette habitude, — au moins dans les deux premiers actes. Si l'on ne considère qu'eux, en effet, on sent l'exactitude du jugement de Jules Lemaître : il n'y a pas là « l'ombre de romanesque » (85). Mais au

Louise (scène 2) et derrière les arbres d'où elle suit le dialogue de son cousin avec Rosette (scène 3). En outre, elle est sur le plateau sans Perdican, au début de la scène 3, dans la scène 4, au début de la scène 6, dans la scène 7 et au début de la scène 8.

(81) Les scènes finales 6 à 8.

(82) Acte III, scène 6.

(83) Non que Musset ait voulu faire un portrait de Lélia. Mais son souvenir le hante et il glisse dans l'âme de Camille quelques traits de caractère qui appartiennent à Sand : l'orgueil, la personnalité accusée, le goût de moraliser, voire les idées et les conseils qu'elle lui envoyait de Venise.

(84) Ainsi (scène 2) la discussion de Blazius et de Pluche met dans les mains de Perdican le billet de Camille à la sœur Louise; ainsi (scène 6) dame Pluche livre à Camille, sans y songer, le secret de l'attitude de son cousin...

(85) *Impressions de théâtre* (loc. cit.).

troisième acte, tout change. Que dire du projet de mariage entre Perdican et Rosette? des raisons qu'on nous donne pour expliquer cette décision? Certes, le motif essentiel reste d'infliger une leçon à l'orgueil de Camille. Mais, est-ce bien tout? Dès que le jeune homme justifie son projet (86), le même argument revient sur ses lèvres; Rosette l'attire, parce qu'elle incarne la santé, la simplicité de l'humanité primitive; près d'elle, il rêve de retrouver cette innocence savoureuse que la nature seule peut nous rendre. Ne reconnaît-on pas là l'influence de Rousseau vers qui Sand a ramené Musset pour un temps? On m'objectera que l'intrigue de Perdican et de la bergère se noue avant le troisième acte (87). Oui bien. La jeune paysanne lui paraît fraîche; il l'emmène dans les chemins creux, pour l'embrasser de temps à autre (88). Voilà tout. Ainsi Chérubin faisait répéter ses rôles à Fanchette. Mais de là à épouser! L'idée de ce mariage ne viendra à Perdican qu'au troisième acte, et c'est elle qui constitue l'in vraisemblance. Enfin, le dénouement de la pièce nous entraîne en plein romanesque. Rosette a, par hasard, entendu la déclaration de Perdican à Camille; elle pousse un cri, s'affaisse et meurt. Victime de l'amour comme naguère Deïdamia, Andrea del Sarto et Coelio. C'est là ce qu'a voulu le poète. Mais la Belcolor frappait de son stylet la fiancée de Franck; le grand peintre italien s'empoisonnait; l'amoureux de Marianne tombait sous les coups des assassins. Ainsi leur mort s'expliquait. Bien plus, Musset avait pris soin de peindre Deïdamia et Coelio comme des personnages douloureux, avec au front le signe des martyrs; il nous a montré, plus accusé à chaque scène, le désespoir d'Andrea del Sarto. Ces meurtres et ce suicide nous apparaissaient donc comme l'aboutissement logique du conflit d'âmes. Rien de pareil ici. On nous a présenté Rosette, comme une fillette drue et saine, avec du bon sens. Et la voici qui meurt d'émotion. Quelle vraisemblance? Ainsi cette mort, la plus naturelle (89) de celles qui concluent les drames du *Spectacle*, semble la plus

(86) Devant Camille (III, 7 : « Quand une femme est douce et sensible, fraîche, bonne et belle, je suis capable de me contenter de cela, oui, en vérité, jusqu'à ne pas me soucier de savoir si elle parle latin »), devant Rosette elle-même (III, 3 : « On n'a pas flétri ta jeunesse; on n'a pas infiltré dans ton sang vermeil le reste d'un sang affadi... Tu m'aimeras mieux, tout docteur que je suis et toute paysanne que tu es, que ces pâles statues, fabriquées par les nonnes, qui ont la tête à la place du cœur... Tu ne sais rien..., tu ne sais pas lire. Mais tu sais ce que disent ces bois et ces prairies... Lève-toi, tu seras ma femme, et nous prendrons racine ensemble dans la sève du monde tout-puissant »).

(87) Perdican et Rosette se trouvent déjà en tête à tête (I, 4 et II, 2).

(88) « Croyez-vous que cela me fasse du bien, tous ces baisers que vous me donnez? » (II, 3).

(89) Au sens courant du mot; toutes les autres morts du *Spectacle* étant violentes.

difficile à admettre. Elle termine, par un coup de théâtre, une pièce orientée vers l'étude des âmes. Voilà le rare dans le théâtre de Musset. Ce dénouement plaqué trahit des dispositions exceptionnelles : une gêne à dégager de l'aventure la leçon qu'il veut communiquer, ensuite une sorte de hâte qui se résigne à faire intervenir un *Deus ex machina*, ce qui ne pouvait, aux yeux du poète, constituer qu'un pis aller. Et tout cela justifie l'impression de M. Henri Bidou, qu'il y a dans *On ne badine pas* deux pièces successives. Mais plus encore l'étude du style. Ce qu'est le dialogue du début, nous l'avons montré en étudiant l'entretien de Blazius avec le chœur. Des phrases alertes, des mots simples, une conversation semée d'images charmantes. Tous les personnages en trouvent. Ainsi le chœur dira :

Salut, Maître Blazius, vous arrivez au temps de la vendange, pareil à une amphore antique.

Ou encore :

Durement cahotée sur son âne essoufflé, dame Pluche gravit la colline; son écuyer transi gourdine à tour de bras le pauvre animal qui hoche la tête, un chardon entre les dents. Ses longues jambes maigres trépignent de colère, tandis que de ses mains osseuses elle égratigne son chapelet. Bonjour donc, dame Pluche; vous arrivez comme la fièvre, avec le vent qui fait jaunir les bois (90).

Ainsi, le baron s'écriera :

Vous le voyez, et vous l'entendez, excellente Pluche, je m'attendais à la plus suave harmonie, et il me semble assister à un concert où le violon joue : *Mon cœur soupire*, pendant que la flûte joue : *Vive Henri IV!* songez à la discordance affreuse qu'une pareille combinaison produirait. Voilà pourtant ce qui se passe dans mon cœur (91).

Parfois des couplets éclatent, comme naguère dans *Fantasio* :

Par la raison que les contraires s'attirent, qu'un homme grand et desséché aimera un homme petit et rond..., je prévois une lutte secrète entre le gouverneur et le curé. Tous deux sont armés d'une égale impudence; tous deux ont pour ventre un tonneau.... Déjà je les vois accoudés sur la table, les joues enflammées, les yeux à fleur de tête, secouer pleins de haine leurs triples mentons... Bientôt la guerre se déclare; les cuistreries de toute espèce se croisent et s'échangent, et pour comble de malheur, entre les deux ivrognes s'agite dame Pluche, qui les repousse l'un et l'autre de ses coudes affilés (92).

(90) Acte I, scène 1.

(91) Acte I, scène 3.

(92) Acte I, scène 3.

Mais ces tirades sont réservées aux personnages de gaîté. Les amoureux s'y aventurent rarement. La sensibilité, crainte de s'exagérer, se refrène. Je n'en sais pas d'exemple plus frappant que la scène où Perdican tente de ressusciter les souvenirs dans le cœur de Camille (93) :

PERDICAN : Cela ne te ferait pas plaisir de revoir la prairie? Te souviens-tu de nos parties sur le bateau? Viens, nous descendrons jusqu'aux moulins; je tiendrai les rames et toi le gouvernail.

CAMILLE : Je n'en ai nulle envie.

PERDICAN : Tu me fends l'âme. Quoi! pas un souvenir, Camille? pas un battement de cœur pour ce pauvre temps passé, si bon, si doux, si plein de niaiseries délicieuses? Tu ne veux pas venir voir le sentier par où nous allions à la ferme?

CAMILLE : Non, pas ce soir.

PERDICAN : Pas ce soir! et quand donc? toute notre vie est là.

CAMILLE : Je ne suis pas assez jeune pour m'amuser de mes poupées, ni assez vieille pour aimer le passé.

PERDICAN : Comment dis-tu cela?

CAMILLE : Je dis que les souvenirs d'enfance ne sont pas de mon goût.

PERDICAN : Cela t'ennuie?

CAMILLE : Oui, cela m'ennuie.

PERDICAN : Pauvre enfant! je te plains sincèrement.

Peut-on rêver émotion plus contenue et pourtant plus sincère. Voilà la langue des *Caprices* et de *Fantasio*. Si maintenant, nous feuilletons le troisième acte, que de différences! La verve s'éteint. Les fantoches échangent seulement quelques répliques (94); et, même lorsqu'ils s'attardent davantage, l'inspiration leur manque. Musset leur fait reprendre des sentiments déjà exprimés. En veut-on des preuves? Au deuxième tableau, Bridaine et Blazius crient leurs regrets :

BLAZIUS : O disgrâce imprévue! me voilà chassé du château, par conséquent de la salle à manger. Je ne boirai plus le vin de l'office (95).

BRIDAINE : Je ne verrai plus fumer les plats; je ne chaufferai plus au feu de la noble cheminée mon ventre copieux.

BLAZIUS : Pourquoi une fatale curiosité m'a-t-elle poussé à écouter le dialogue de dame Pluche et de la nièce?...

BRIDAINE : Pourquoi un vain orgueil m'a-t-il éloigné de ce dîner honorable où j'étais si bien accueilli?...

BLAZIUS : Hélas! j'étais gris, il faut en convenir, lorsque j'ai fait cette folie.

BRIDAINE : Hélas! le vin m'avait monté à la tête quand j'ai commis cette imprudence.

(93) Acte I, scène 3.

(94) Cf. III, 1 et 5.

(95) *On ne badine pas*, III, 2.

Ne reconnaît-on pas là l'écho des doléances de Bridaine au deuxième acte (96). Mais songeons aux tableaux qui défilaient alors devant nos yeux : le majordome versant le malaga, les plats dépouillés des morceaux les plus délicats, le curé renversé dans son fauteuil et « gorgé de mets succulents » ; pensons à cette langue sensuelle qui faisait monter à nos narines le « fumet sans pareil des venaisons cuites à point », et nous sentirons ce qui manque ici de spontanéité et d'entrain. Nous nous trouvons devant une réplique du monologue primitif, et, qui pis est, devant une réplique affadie. De même lorsque Musset voudra rendre comique l'indignation de Blazius contre dame Pluche, comment s'y prendra-t-il ?

Misérable Pluche, c'est toi qui payeras pour tous ; oui, c'est toi qui es la cause de ma ruine, femme déhontée, vile entremetteuse, c'est à toi que je dois cette disgrâce. O Sainte Université de Paris : on me traite d'ivrogne ! (97)

Et le contraste de cette invocation avec les injures qui précèdent, c'est encore une répétition. Bridaine, déjà, dans son monologue s'écriait :

Lorsque les plats arriveront à moi, ils seront à moitié froids, et les meilleurs morceaux déjà avalés ; il ne restera plus autour des perdreaux ni choux ni carottes. O Sainte Eglise catholique ! (98)

On a l'impression qu'avant de pousser ses fantoches sur la scène, dans ce troisième acte, Musset a commencé par relire leurs déclarations des tableaux antérieurs, et que le souvenir de cette lecture s'est imposé à son imagination lassée. C'est là la première transformation qui frappe. Et la seconde, la voici ; tandis que les personnages comiques se font avarés de leurs paroles, les amoureux, de scène en scène, leur cœur a plus de caquet. Chose naturelle, répondra-t-on ; à mesure que la pièce monte, la passion s'épanouit. Mais cette passion prend ici un accent nouveau. Ne sait-on pas quel langage Musset lui prête habituellement ? Prenons un modèle : cette scène d'*Andrea del Sarto*, où le peintre se dresse, le stylet à la main, en face de son ancien ami (99) :

Vois-tu ce stylet, Cordiani ? Si maintenant je t'étendais à terre d'un revers de ma main, et si je t'enterrais au pied de cet arbre... le monde n'aurait rien à me dire... Assieds-toi et écoute. Je suis né pauvre. Le luxe qui m'environne vient de mauvaise source... Seul, parmi tant de peintres illustres, je survis jeune encore au

(96) Dans son monologue du deuxième tableau.

(97) Acte III, scène 2.

(98) *On ne badine pas*, II, 2.

(99) Cf. *André del Sarto*, acte II, scène 1.

siècle de Michel-Ange, et je vois de jour en jour tout s'écrouler autour de moi... Crois-tu que ce soit peu de chose pour un homme qui a vécu de son art vingt ans, que de le voir tomber?... Je n'ai point d'enfant, point d'espérance qui me rattache à la vie... Dis-moi qui a pu me retenir jusqu'à ce jour? Je l'aimais d'un amour indéfinissable. Pour elle, j'aurais lutté contre une armée... Ce que tu vois là, Cordiani, cet être souffrant et misérable qui est devant toi, que tu as vu depuis dix ans errer dans ces sombres portiques, ce n'est pas là André del Sarto; ...aux pieds de ma belle Lucrèce était un autre André jeune et heureux, insouciant comme le vent, libre et joyeux comme un oiseau du ciel... Sais-tu maintenant ce que tu as fait?

Comment donc la passion se traduit-elle? par le mouvement qui précipite les propositions, multiplie les interrogations, n'attend pas les réponses (100), et étire l'argumentation à la longueur d'un monologue, sans allonger les phrases, sans forcer les mots. Car le vocabulaire reste simple. Bien plus, des images concrètes sèment l'entretien; nous demeurons près des faits. En somme, un frémissement intérieur qui se trahit au rythme, tout en se refrenant sans cesse. Ainsi s'exprimait la douleur, en 1833 (101). Écoutons maintenant la souffrance de Perdican; la scène se passe dans l'oratoire de Camille (102) :

Orgueil, le plus fatal des conseillers humains, qu'es-tu venu faire entre cette fille et moi?... Insensés que nous sommes! nous nous aimons. Quel songe avons-nous fait, Camille?... Lequel de nous a voulu tromper l'autre? Hélas, cette vie elle-même est un si pénible rêve! pourquoi encore y mêler les nôtres? O mon Dieu! le bonheur est une perle si rare dans cet océan d'ici bas! Tu nous l'avais donné, pêcheur céleste, tu l'avais tiré pour nous des profondeurs de l'abîme, cet inestimable joyau; et nous, comme des enfants gâtés que nous sommes, nous en avons fait un jouet. Le vert sentier qui nous amenait l'un vers l'autre avait une pente si douce, il était entouré de buissons si fleuris, il se perdait dans un si tranquille horizon! il a bien fallu que la vanité, le bavardage et la colère vinssent jeter leurs rochers informes sur cette route céleste, qui nous aurait conduits à toi dans un baiser! Il a bien fallu que nous nous fissions du mal, car nous sommes des hommes. O insensés! nous nous aimons.

(100) Et la chose est plus manifeste encore à la fin de la scène, lorsque Cordiani demande à André de lui serrer la main : « Ma main? à qui ma main? t'ai-je dit une injure? t'ai-je appelé faux ami, traître aux serments les plus sacrés? t'ai-je dit que, toi qui me tues, je t'aurais choisi pour me défendre, si ce que tu as fait, tout autre l'avait fait? t'ai-je dit que, cette nuit, j'eusse perdu autre chose que l'amour de Lucrèce? t'ai-je parlé de quelque autre chagrin? tu le vois bien, ce n'est pas à Cordiani que j'ai parlé. »

(101) Dans un des drames les plus romantiques du *Spectacle* et dans une des scènes les plus violentes de ce drame.

(102) *On ne badîne pas*, acte III, scène 8.

Ici, l'émotion se répand en apostrophes et en cris; elle devient éloquence, et quelle éloquence! coupée de points d'exclamation; multipliant les images au grand dam de la mesure. Perdican compare la vie à un océan; et voilà le bonheur qui se transforme en perle, et Dieu en pêcheur d'huîtres; il compare l'amour qui les unissait, Camille et lui, à un sentier; et voici que la vanité, la colère deviennent rochers informes. Nous avons affaire à une vraie tirade avec un leitmotiv (103), et que les grands mots émaillent. Les épithètes abondent : « quelles vaines paroles, quelles misérables folies ont passé comme un vent funeste... Le vert sentier avait une pente si douce, il était entouré de buissons si fleuris, il se perdait dans un si tranquille horizon ». Où donc est l'homme qui biffait les adjectifs sur son exemplaire d'*Indiana*? Enfin les souvenirs précis font place à une sorte de prétention philosophique. Perdican ne peut se tenir de songer à l'humanité. Les formules générales lui viennent naturellement. « Orgueil, le plus fatal des conseillers humains... Cette vie est elle-même un si pénible rêve... Il a bien fallu que nous nous fissions du mal, car nous sommes des hommes ». Exaltation excessive, abus des cris, des épithètes, tendance à sermonner, tout cela prouve à l'évidence que George Sand a passé par là. Ce style du troisième acte de *On ne badine pas*, autant il semble différent de celui du *Spectacle*, autant il rappelle celui des lettres qui s'échangent entre Venise et Paris. Et la chose est si vraie, que Musset peut glisser dans sa pièce certaines phrases de la correspondance; elles ne détonnent pas.

Ainsi, tout justifie cette impression de M. Bidou qu'il y a là deux pièces : une comédie, à la manière du *Spectacle*, un drame teinté de romanesque et volontiers grandiloquent. Mais où s'arrête la première, où commence le second? Au début du troisième acte, répond le critique. Il est un moyen assez simple de vérifier cette hypothèse, c'est de descendre au long de la comédie, ou de remonter au long du drame, jusqu'à ce que nous rencontrions l'autre. Lorsqu'on agit ainsi, on s'aperçoit que la coupure doit se placer un peu autrement. La dernière scène du deuxième acte (104), en effet, présente déjà les caractères que nous avons reconnus au drame; c'est là que, pour la première fois, Camille se montre avec sa nouvelle physionomie; là qu'elle commence à

(103) Je pense à ces mots : « Insensés, nous nous aimons. » Voilà de la littérature, et l'auteur paraît à plein ici.

(104) La scène 5, où Perdican et Camille discutent longuement, la jeune fille résumant sa vie de couvent et ses inquiétudes, Perdican s'efforçant de la raisonner et s'emportant à son tour.

dominer l'intrigue (105); là que les préoccupations philosophiques font leur apparition dans le dialogue; là que le vocabulaire se tend, montant sans cesse jusqu'à l'apostrophe de Perdican : « Tous les hommes sont menteurs, inconstants, faux, bavards... toutes les femmes sont perfides, artificieuses, vaniteuses... le monde n'est qu'un égout sans fond... »; et la citation de George Sand suit, comme pour préciser la date où la scène fut écrite :

On est souvent trompé en amour, souvent blessé, et souvent malheureux; mais on aime, et quand on est sur le bord de sa tombe, on se retourne pour regarder en arrière, et on se dit : j'ai souffert souvent, je me suis trompé quelquefois, mais j'ai aimé. C'est moi qui ai vécu, et non pas un être factice créé par mon orgueil et mon ennui (106).

En vérité, le drame commence là. Et lorsqu'on veut entrevoir, dans *On ne badine pas*, le Musset que les souffrances de Venise ont formé, ou transformé, ou déformé, c'est là qu'il faut le chercher. Ce qu'il y a de nouveau en lui, les comparaisons que nous venons de mener l'établissent. C'est d'abord une tendance à moraliser. Certes les *Caprices*, *Fantasio* contenaient, eux aussi, une morale. Mais elle restait incluse dans l'action, dans son dénouement. Ici, les personnages formulent la leçon du drame; et le poète nous prêche. Je n'en sais pas de signe plus net que le titre de la comédie; elle devait d'abord s'appeler *Camille et Perdican*, du nom des protagonistes, comme ses sœurs aînées; Musset en fait : *On ne badine pas avec l'amour*. C'est ensuite une propension à compliquer l'intrigue, à y introduire des incidents, à y glisser du romanesque. C'est enfin une exaltation à demi frénétique; en somme, une langue proche de celles où Dupuis et Cotonet, dans quelques années, verront le signe du romantisme (107). Et tout cela, quand on songe à l'évolution suivie par Musset depuis les *Contes d'Espagne*, marque un retour vers les doctrines et les procédés du Cénacle.

(105) C'est elle qui soumet Perdican à un véritable interrogatoire, un peu comme Sand faisait, par écrit, à Pagello dans la lettre : « En Morée. »

(106) George Sand, dans sa lettre du 12 mai 1834, écrivait : « Ton cœur... ne le tue pas...; qu'il se mette tout entier ou en partie dans toutes les amours de ta vie, mais qu'il y joue son rôle noble afin qu'un jour tu puisses regarder en arrière et dire comme moi : j'ai souffert souvent, je me suis trompé quelquefois, mais j'ai aimé; c'est moi qui ai vécu, et non pas un être factice, créé par mon orgueil et mon ennui. »

(107) « Il n'y a guère de romans maintenant où l'on n'ait rencontré autant d'épithètes au bout de trois pages, et plus violentes, qu'il n'y en a dans tout Montesquieu. Pour en finir, nous croyons que le romantisme consiste à employer tous ces adjectifs, et non en autre chose. » (Première lettre de Dupuis et Cotonet, septembre 1836.)

« LORENZACCIO ». — LE DRAME HISTORIQUE ET ROMANTIQUE.

Ce retour aux enseignements de l'Ecole apparaît plus nettement encore dans *Lorenzaccio*. Comment s'en étonner? Lorsqu'il s'agissait de *On ne badine pas*, le thème de la pièce avait été choisi, le plan dessiné, quelques-uns des tableaux arrêtés avant la passion. Par contre, dans le drame qui raconte l'aventure de Lorenzo, tout trahit l'influence de Lélia. D'abord le sujet. Cette anecdote, — qui montre Lorenzaccio le débile, tourmenté d'idées libérales, traité familièrement par le duc Alexandre, et profitant de cette familiarité pour rendre à Florence la liberté, — cette aventure mi-historique mi-politique, qui sonne d'un accent unique dans le théâtre d'Alfred, nul n'ignore plus (108) qu'il l'a découverte dans les papiers de George. Elle en avait, la première, fait un drame : *Une Conspiration en 1537*; drame tiré des chroniques de Varchi, et écrit au temps de l'intimité avec Jules Sandeau. Mais il semble bien que Sand s'en soit dégoûtée assez vite, soit que les événements survenus en France après 1830 aient annihilé à ses yeux l'intérêt de la pièce (109), soit que cette intrigue où la vérité l'obligeait à laisser le premier rôle à l'homme gênât la féministe qu'elle était. Elle laissa l'œuvre dans ses tiroirs. C'est là que Musset la trouva; Sand la lui donna; et sans doute le pressa-t-elle de mener à bien cette esquisse à laquelle elle ne désirait plus travailler. L'entreprise n'était pas faite pour déplaire au poète; elle le ramenait vers l'Italie, qui alors exerçait sur lui un attrait plus puissant que jamais; elle l'entraînait dans Florence, et à l'époque de ses prédilections : dans cet âge de la Renaissance agonisante qu'il avait déjà évoqué. Il se mit à l'œuvre. Il lui fallait d'abord relire la *Conspiration en 1537*, et la faire sienne. Car il trouvait là une intrigue dictée par les chroniqueurs et une liste de personnages déjà dessinés, Alexandre et Lorenzo de Médicis, Catharina, Giomo le Hongrois, enfin Scoronconcolo (110); il

(108) Voir le texte de la pièce de Sand publiée par M. Dimoff (*Revue de Paris*, 15 décembre 1921) et les articles de MM. Pommier (*A propos de Lorenzaccio*) (*Revue des Cours et Conférences*, 15 décembre 1924) et Lafoucade (*La Genèse de Lorenzaccio*) (*Revue des Deux-Mondes*, 15 novembre 1927).

(109) Car on trouve, dans le texte de Sand, des souvenirs des émeutes de 1830. Ainsi, dans la première scène, à propos du mouvement populaire, Valori dit : « Encore les jeunes gens? Quelques élèves de l'Ecole de peinture qui croient que l'exaltation tient lieu de génie; quelques jeunes légistes venus de Bologne?... Un coup de vent ferait justice de ces conspirateurs à tête vide et à mine affamée. »

(110) On pourrait ajouter les noms de Valori, de Marie Soderini (mère de Lorenzo) et de Bindo Altoviti, son oncle. Sur les treize personnages de la *Conspiration*, Musset en a donc gardé huit. Il a supprimé les deux officiers de la maison d'Alexandre, Fernando l'Andalou, son écuyer, Giulio Capponi (citoyen de Florence) et Malatesta Baglione, et il a

trouvait là certaines scènes : celle qui oppose, chez Lorenzo, deux républicains et le duc Alexandre; celle de l'épée, où s'étale la lâcheté du héros; celle du meurtre (111). Enfin il trouvait là des répliques qui cadraient si bien avec ses intentions qu'il les fit passer dans son drame. Ainsi, à la scène première, Sand faisait apparaître Lorenzo « au fond de la galerie » (112); Alexandre s'écriait : « Voyez-le, terne, abattu, usé, voyez ces traits amaigris et plombés, son corps débile que ronge incessamment la fièvre de l'orgie, son regard éteint et stupide ». Ouvrons *Lorenzaccio*, à la scène 4 du premier acte; Sire Maurice et le Cardinal Cibo s'efforcent de mettre en garde Alexandre contre son cousin. Soudain, celui dont on médit, apparaît « au fond d'une galerie basse » : « Regardez-moi ce petit corps maigre, s'écrie le Duc, ce lendemain d'orgie ambulante. Regardez-moi ces yeux plombés, ces mains fluettes et malades, à peine assez fermes pour soutenir un éventail; ce visage morne, qui sourit quelquefois, mais qui n'a pas la force de rire » (113). Ainsi encore, après le meurtre, le héros de Sand se mettait à la fenêtre (114) : « Que le ciel est pur!... Ah! je me sens bien, maintenant, ma poitrine s'élargit, mon âme se dilate! » Et le Lorenzo d'Alfred (115) ouvre, lui aussi, la fenêtre de sa chambre : « Que la nuit est belle! que l'air du ciel est pur! Respire, respire, cœur navré de joie! Que le vent du soir est doux et embaumé, comme les fleurs des prairies s'entr'ouvrent! O nature magnifique! ô éternel repos ». Après quoi, Scaronconcolo constate : « Son âme se dilate singulièrement ». Certes, ces rapprochements que M. Lafoscade a justement faits, on en fausserait la portée, si l'on prétendait y trouver les indices de je ne sais quel plagiat. Mais ils attestent l'influence exercée par le travail, donc par l'esprit de Sand sur le drame de Musset. Notre poète est parti des données que lui fournissait la pièce de sa maîtresse. Dans les six tableaux ramassés en vingt-quatre heures, pleins d'événements

ajouté toute une série de nouvelles silhouettes. Du côté des femmes : Louise Strozzi, la marquise Cibo; du côté des hommes : Côme de Médicis, le marquis et le cardinal Sibo, sire Maurice, les quatre Strozzi, Salviati, trois chefs républicains, le peintre Tebaldeo, Maffio le bourgeois sans compter les visages divers qui sortent de la foule.

(111) Ce sont les tableaux 2, 1 et 6 de la *Conspiration*.

(112) Et Sand ajoute : « Il s'avance lentement, et comme plongé dans un affaissement mélancolique. »

(113) On le voit, le portrait est le même dans les grandes lignes, mais avec des retouches. Musset n'insiste plus sur le « regard éteint et stupide », il appuie, au contraire, sur ce qu'il y a de débile et d'efféminé chez Lorenzo.

(114) Sixième tableau.

(115) Après avoir tué le duc (acte IV, scène 11).

ments et de faits (116), dans ces scènes qui semblent une traduction dialoguée et très colorée des chroniques italiennes (117), il s'agissait pour Musset de supprimer certains détails, de redresser des erreurs historiques, de remettre à leur vraie place les personnages; surtout (car la *Conspiration* fut pour lui comme un livret), il s'agissait d'inventer l'orchestration, d'éveiller une série d'échos, de ressusciter Florence, et, en creusant la psychologie des personnages, de toucher à la fois à l'homme de tous les temps et à la politique éternelle. Pour y parvenir, il fallut qu'à son tour, il remontât aux sources (118), qu'écoutant son cœur, il s'incorporât à son héros. Voilà le double travail auquel il se livra. Mais où, et quand? Si nous en croyons Paul de Musset, *Lorenzaccio* n'était pas encore à l'état d'ébauche lorsque son frère passa à Florence :

« Des lettres, datées de cette ville », dit le biographe (119), « nous apprirent qu'il avait trouvé dans les Chroniques florentines le sujet d'un ouvrage dramatique en cinq actes, et qu'il prenait un grand plaisir à visiter les places publiques et les palais où il voulait mettre en scène les personnages de sa pièce. C'était le drame de *Lorenzaccio*. »

Ceci, donc, aux environs du 20 décembre 1833. Si l'on songe, que du 28 du même mois (120) jusqu'au 19 janvier, les amants se dirigent vers Venise par petites étapes, on est amené à admettre que la pièce aurait été ébauchée avant la fièvre cérébrale, et il faudrait croire que Musset l'acheva entre avril et septembre 1834 (121). Paul de Musset dit seulement :

Un ouvrage de plus longue haleine que les amours de Camille et de Perdican avait été offert à la *Revue des Deux-Mondes* où cependant il n'a jamais été inséré : c'était le drame de *Lorenzaccio*. Probablement il fut trouvé trop long, ou bien on préféra le réserver inédit pour la collection des ouvrages dramatiques réunis en volumes et publiés par la librairie de la Revue (122),

(116) Car mises à part l'intrigue Cibo et l'intrigue Strozzi, tous les événements de *Lorenzaccio* se trouvent dans la *Conspiration*; c'est assez dire que, sous cette surcharge d'événements, l'analyse psychologique reste sommaire et les personnages dessinés en silhouette.

(117) Il suffit de lire la traduction des chroniques mise par Paul de Musset à la suite de *Lorenzaccio* (*Comédies*, tome II) pour voir avec quelle intelligente fidélité Sand, comme Musset plus tard, avait utilisé leurs renseignements.

(118) C'est-à-dire aux chroniques italiennes.

(119) *Biographie* (p. 131).

(120) Date du départ de Florence.

(121) Époque à laquelle parurent les « deux volumes de *Lorenzaccio* », comme disait Musset (lettre à Sand du 10 mai 1834), c'est-à-dire les deux volumes de la seconde livraison du *Spectacle*.

(122) Cf. *Biographie* (p. 141).

Ce qui laisserait supposer que le manuscrit avait été proposé à Buloz plusieurs semaines avant l'impression du *Spectacle*. Et la version du biographe peut ainsi se résumer : *Lorenzaccio* fut rêvé en décembre 1833, entrepris avant la maladie, mis au point au printemps et au début de l'été 1834. Au printemps seulement, si l'on rapproche de ce récit une lettre d'Alfred à George (123) : « Je vais publier ces deux volumes de *Lorenzaccio*. Cela ne peut que me faire tort. » Version suspecte, puisque le biographe ignore le manuscrit de George Sand. Il semble difficile d'admettre que le poète ait pu, entre son retour et le 10 mai, se remettre à *On ne badine pas* et pousser jusqu'à son achèvement *Lorenzaccio*. M. Jean Pommier a soutenu une hypothèse différente (124). Selon lui, la pièce aurait été écrite dans la deuxième moitié de l'année 1833. A peine concède-t-il que quelques retouches aient pu y être glissées après le passage à Florence. Il s'appuie sur une série de rapprochements littéraires : autant *On ne badine pas* rappelle les lettres de Paris à Venise et de Venise à Paris, note M. Pommier, autant *Lorenzaccio* apparaît dégagé de cette atmosphère; on y rencontre certaines idées de *La Coupe et les Lèvres* (125), des souvenirs qui viennent de la *Conspiration de Fiesque*; et l'on sait qu'Alfred dut se tourner vers Schiller pendant l'été de 1833 (126). Le critique ajoute qu'il est facile de reconnaître ici l'ambiance de 1830 dans les pointes antireligieuses, dans les circonstances politiques que la pièce présente, et aussi l'empreinte de certaines œuvres en vogue de Dumas ou de Victor Hugo (127). M. Pommier s'appuie ensuite sur les dates; la pièce est terminée le 10 mai. Or, le poète n'eut le temps de l'écrire ni depuis son retour, (ce qui paraît certain), ni en Italie. Telle est la thèse. Qu'elle contienne une part de vérité, nul n'y peut contredire; il est impossible que le pèlerin d'Italie, le malade de Venise, le convalescent de Paris ait pu, en 1834, pendant quelques semaines de loisir, écrire ces cinq actes, et, comme nous savons qu'il a rencontré son sujet dans le carnet de George Sand, comme il pouvait déjà, quai Malaquais, recourir aux sources où Lélia avait puisé (128), nous sommes amenés à

(123) Lettre datée du 10 mai 1834.

(124) *A propos de Lorenzaccio* (*Revue des Cours et Conférences*, 15 décembre 1924).

(125) Il s'agit évidemment du thème général : la débauche qui ne lâche plus sa proie.

(126) La preuve s'en trouve dans l'article : *Un Mot sur l'Art moderne*, paru le 1^{er} septembre 1833, où le nom de Schiller est, en effet, cité à diverses reprises.

(127) M. Pommier cite surtout : *La Mort d'Henri II*, de Vitet; *l'Henri III et sa Cour*, de Dumas; *Hernani*, le *Roi s'amuse*, *Lucrèce Borgia*.

(128) Et notamment au *Thesaurus antiquitatum Italiæ*, de Graenius, où se trouvait la Chronique de Varchi.

admettre que *Lorenzaccio* fut conçu et entrepris avant le voyage. Jusqu'ici l'hypothèse de M. Pommier est bien la seule exacte. Faut-il le suivre plus loin; voilà où l'on peut hésiter. Et j'avoue que son argumentation ne me convainc pas. D'abord, j'ai quelque peine à imaginer que, d'août à décembre 1833 (129), Musset, qui écrivait *Un Mot sur L'Art moderne*, *Fantasio*, le début de *On ne badine pas*, ait mené à bien son œuvre dramatique la plus longue; ces semaines de jeune idylle auraient été employées au travail le plus acharné qu'il ait jamais fourni. En second lieu, le poète qui prépare dès novembre son voyage, et sait qu'il séjournera à Florence, aurait terminé sa pièce sans attendre la vérification des impressions; bien plus, il aurait passé dans la cité des Médicis, pénétré dans les vieux palais, et ce passé ne lui aurait inspiré que quelques retouches! M. Pommier a prévu l'argument; il a insisté sur le peu de place fait par Musset à la couleur locale : pas d'énumération de noms de lieux, peu de mots du cru. Fort bien. Mais l'atmosphère de *Lorenzaccio* est si bien celle de la Florence renaissante, que M. Pommier lui-même admire le « don d'intuition historique incontestable » qu'atteste le drame. Pourquoi supposer cette intuition et ne pas admettre que le poète a utilisé ses impressions? Je vais plus loin : la Florence de ses rêves, il l'a dépeinte dans *Andrea del Sarto*. Ici ce n'est plus la même ville; une sorte de sévérité grise règne partout. Les malédictions des bannis : « Adieu Florence la bâtarde, spectre hideux de l'antique Florence » (130), n'y reconnaît-on pas le sentiment que le poète exprimera (131) :

Tu les a vus, les vieux manoirs,
De cette ville aux palais noirs
Qui fut Florence?

La teinte générale de *Lorenzaccio* répond donc au souvenir que garde le poète; et l'on doit voir, dans cet accord, une preuve que le drame (132) a été remanié pendant les semaines d'Italie. Restent, à l'appui de la thèse de M. Pommier, les rapprochements qu'il a établis soit avec des œuvres littéraires, soit avec les événements de 1830. C'est tenir d'eux un compte suffisant, d'admettre que *Lorenzaccio* a été dessiné

(129) Ce sont les faits qui nous imposent ces limites, si nous nous rangeons à l'opinion de M. Pommier. Avant le mois d'août, le poète n'était point assez lié avec Sand pour qu'elle lui abandonne sa *Conspiration*, et le départ pour l'Italie date du 12 décembre.

(130) *Lorenzaccio* (acte I, scène 6).

(131) Au mois de mars 1844, dans le poème : *A mon frère revenant d'Italie*.

(132) Dessiné, entrepris et assez avancé sans doute avant le départ pour l'Italie.

avant le départ pour l'Italie. Aussi bien la plupart des allusions à la politique contemporaine viennent ici du manuscrit de George Sand (133), auquel M. Pommier ne semble pas faire la place qu'il mérite. Toutes ces raisons poussent à admettre, avec M. Lafoscade (134), que le drame ne fut pas écrit en une fois. En 1833, Musset a médité le canevas de la *Conspiration*, relu la chronique italienne, et conçu le dessin de son œuvre (135). Puis il est parti pour l'Italie. Les impressions ressenties alors eurent leur écho dans le manuscrit. Des scènes qu'il avait écrites ont été retranchées (136), nous le savons. Aussi facilement (137), Musset a pu glisser d'autres scènes dictées par ce qu'il voyait. Mûri par les déceptions qui se levaient alors sur sa route, il dût ainsi, étape après étape, enrichir le drame primitif. De là cet accord entre l'aspect sous lequel il s'apparaît à lui-même, après les entretiens avec Sand, et le caractère qu'il donne à son personnage, doué par la nature, avili par la débauche. De là la tristesse de l'aventure, cette tristesse que nous retrouverons dans la *Confession*. Aussi bien importe-t-il moins ici que pour *On ne badine pas* de distinguer l'apport de chaque moment, car dans ce drame, l'influence de George Sand s'exerça dès le principe.

A Paris ou en Italie, le poète mena donc son travail dans la même atmosphère. Il commença par opérer un tri dans les scènes de la *Conspiration*, et les confronta avec la Chronique de Varchi. De là, une première série de retouches; il s'agit de rétablir des titres et des noms, de tenir un compte plus strict des faits et des dates. Ainsi Malatesta Baglione et le pape Clément VII que Sand mettait en scène, bien qu'ils fussent morts depuis plusieurs années (138), disparaissent de la pièce, remplacés l'un par Roberto Corsini, l'autre, par

(133) Ainsi M. Pommier voyait l'influence de l'atmosphère de 1830 dans le caractère du cardinal Cibo (Satire antireligieuse), dans la peinture de la jeunesse étudiante prête à l'émeute (surtout à la scène 6 de l'acte V). Mais le rôle des étudiants était déjà noté dans la *Conspiration* (p. 676) et le cardinal Cibo est inspiré du cardinal Valori.

(134) Dans son article sur la *Genèse de Lorenzaccio*.

(135) Et c'est presque certainement de cette époque que datent les plans successifs, les indications, les notes trouvés dans les papiers du poète. Ce sont des projets, trois exactement; deux d'entre eux comportent cinq actes. On y trouve, outre les scènes de la *Conspiration*, celles de la confession, du mouvement populaire, du couronnement de Côme et aussi l'intrigue secondaire autour de Louise Strózzi; enfin, quelques scènes que Musset ne devait pas garder.

(136) Ainsi une scène qui mettait aux prises Lorenzo et Benvenuto : un sermon dans une église.

(137) En vertu de la façon dont Musset construit son drame : en tableaux juxtaposés.

(138) Malatesta Baglione depuis cinq ans, Clément VII depuis trois, Paul III lui ayant succédé en 1534.

Paul III (139); ainsi Alexandre de Médicis, que Lélia décorait du titre de « Grand Duc » reprend celui de duc, qu'il portait en réalité. De même Catharina; George en avait fait la sœur de Lorenzo; elle lui donnait quinze ans. Et pourtant les textes disaient : le duc, « voulut encore que Lorenzo lui procurât une sœur de sa mère du côté paternel (140), jeune femme d'une merveilleuse beauté, mais aussi honnête que belle, laquelle était mariée à Léonardo Ginori, et demeurait non loin de la porte de derrière du Palais de Médicis » (141). Reportons-nous à *Lorenzaccio*; nous y trouvons Catherine Ginori, tante de Lorenzo; le neveu ne manque point d'insister sur la vertu de sa tante (142) et Alexandre sur sa beauté (143). Enfin, pour dessiner la physionomie de Laurent de Médicis, le poète lut la Chronique ligne à ligne; toutes les indications qu'elle fournissait se retrouvent ici, et certains traits, omis par George Sand, reparaissent (144). Ces modifications attestent un grand respect de la vérité historique. Cette vérité dans les faits n'est d'ailleurs pas la seule que Musset veuille retrouver; il lui faut encore, dans les caractères, la vérité humaine. A ce point de vue aussi, il retouche les tableaux écrits par George Sand. Il suffit de rapprocher les scènes où elle et lui (145) successivement ont montré les plaintes formulées auprès du duc, contre son cousin, l'attitude d'Alexandre en face de ces doléances, l'altercation qui met aux prises Lorenzo et l'un de ses accusateurs, enfin le simulacre du duel, et l'évanouissement du jeune homme. Enumérer ces incidents, c'est reconnaître les ressemblances des deux intrigues. Mais dans la mise en œuvre, que de différences! Chez Sand, cette scène éclate presque au lever du rideau : à peine si certains seigneurs de la Cour ont eu le loisir d'échanger quelques répliques. Alexandre paraît et tout aussitôt Valori, le commissaire apostolique, réclame la tête de Lorenzo. Il invoque l'intérêt du duc (146) et l'injure faite autrefois au pape par le jeune Florentin « transfuge

(139) Alexandre Farnèse, à qui Musset, qui s'est renseigné avec soin, rend son vrai caractère et son passé aventureux.

(140) Toutes deux, Maria et Catharina, étaient filles de Thomas Soderini.

(141) La traduction des chroniques. (*Comédies*, II.)

(142) « C'est une vertu » (acte II, scène 4).

(143) « Quelle Vénus! » (ibid.).

(144) Ainsi, la chronique dit de Lorenzo : « Il ne riait point, et souriait seulement », et à la scène 4 du premier acte, le duc Alexandre s'écrit (*Comédies*, II, p. 28) : « Ce visage morne qui sourit quelquefois, mais qui n'a pas la force de rire. »

(145) Premier tableau de la *Conspiration*, et dans *Lorenzaccio* (acte I, scène 4).

(146) « C'est le rejeton d'une branche ennemie de la vôtre, et dont le poignard, toujours prêt à ouvrir le chemin de la sédition, a trop souvent rencontré le cœur d'un parent et d'un maître. » (*Conspiration*.)

de sa justice » (147). Un dialogue serré s'engage entre le légat de Clément VII, ministère public, et Alexandre. Voici les arguments de l'accusation : Lorenzo n'a échappé que par la fuite au châtement décrété par les tribunaux pontificaux ; et Rome s'attriste que le duc de Florence, si ferme, fasse une exception d'indulgence en faveur d' « un ennemi de Clément VII ». En second lieu, ce même Lorenzo se pose en « contempteur de la religion ». Pourquoi Alexandre, qui connaît l'âme perfide des Soderini, le protège-t-il ? On murmure déjà qu'il trouve, dans les débauches où roule son jeune cousin, « un intérêt plus personnel » (148). A quoi la défense rétorque : que la mutilation de l'arc de Constantin est une aventure ancienne ; qu'au surplus, la haine dont on poursuit Lorenzo devrait se tenir satisfaite de l'état où il se trouve. Alexandre explique alors à Valori sa propre attitude ; l'amitié qu'il témoigne à son cousin n'est qu'un piège. Il s'agit de transformer l'intellectuel orgueilleux en courtisan docile, de l'enfoncer dans le vice. La manœuvre a réussi : « perdu de débauche, criblé de dettes », trahissant ses amis, Lorenzaccio n'est plus un rival dangereux ; il a perdu à la fois sa fierté et son bonheur. Car, il souffre de se sentir avili (149). Sur ces entrefaites, Lorenzaccio paraît. Le duc l'avertit des attaques qui se dessinent contre lui et une discussion s'engage entre le jeune homme et Valori : le premier condamne le pédantisme ignorant et la « roideur hypocrite » de la cour romaine ; le second reproche à Lorenzo de se montrer sévère sans pouvoir appuyer de son épée les insinuations qu'il se permet. Placé entre les deux antagonistes, le duc, renouvelant le jeu de scène de « Don Juan », encourage chacun (150), jusqu'au moment où Valori dégaine. Sand juge alors le moment venu de prouver aux spectateurs que, sous l'apparence de Lorenzo, quelque chose de mystérieux se cache ; à peine Valori a-t-il tiré sa dague, un cri échappe au jeune homme : « Qu'on me donne une épée ! » puis, *a parte* : « Imprudent, j'ai failli me trahir ! » Inquiétude sans fondement : le public seul a entendu ce cri. Les autres personnages ne remarquent que l'embarras de Lorenzo et son évanouissement. Chacun est dupe de cette couardise

(147) Ainsi s'exprime Valori (*Conspiration*, p. 678), et le sire Maurice, de Musset, reprendra la remarque à son compte. (*Lorenzaccio*.)

(148) Allusion prudente, et dont Alexandre néanmoins s'irrite (p. 680).

(149) « Cette philosophie stoïque... est affectée. Au fond de son cœur, il souffre, je le sais bien. » Et l'on pourrait s'attendre à ce que le duc, si perspicace, vit là une raison de se défier et de perdre définitivement Lorenzo en l'abandonnant à la justice pontificale...

(150) ALEXANDRE (*bas à Lorenzo*) : « Bien, Lorenzino, venge-moi de cet importun censeur. (*Bas à Valori*) : Vous le voyez, insolent et bas ! » Et le jeu de scène se poursuit.

affectée, et je ne suis pas sûr qu'à la représentation les spectateurs n'en seraient point dupes aussi. Tant et si bien que ceux qui restent en scène, des pages, abandonnent Lorenzo, après avoir clamé leur dégoût. A peine seul, ces paroles lui viennent aux lèvres : « Oui, Lorenzaccio, Castrataccio c'est cela ! (il se relève et secoue la poussière de son vêtement). De la poussière ? c'est de la boue ? jetez-en sur moi à pleines mains, c'est bien ». Le rideau tombe. Ainsi, George Sand a mis en lumière l'hostilité de tous contre Lorenzo ; elle a tenté de faire entrevoir la double face du héros ; tout cela dans une scène pleine de couleur (151). Voilà qui suffit pour qu'Alfred veuille la conserver. Mais l'attitude brutale de Valori, représentant du pape, le choque ; mais le machiavélisme du duc, sa clairvoyance le gênent ; mais enfin, le rôle de Lorenzaccio lui semble éclairé à faux (152). Homme de théâtre, il ne s'y trompe point : s'il lui paraît inadmissible que Lorenzo se trahisse dans un cri, il sait aussi l'inutilité de ce cri qui ne saurait retenir l'attention des spectateurs. Donc, il remanie la scène. D'abord il la déplace. Trois tableaux la précédent, qui montrent l'un le duc, enlevant, grâce à l'entremise de Lorenzo, la sœur du bourgeois Maffio ; l'autre, les réflexions de la foule florentine ; le troisième, le rôle louche du cardinal Cibo entre Alexandre de Médicis et la femme de son propre frère (153). Ainsi, nous connaissons le duc et son cousin ; l'un nous est apparu sous son aspect de tyran sensuel, l'autre s'est montré à nous comme le pourvoyeur des plaisirs du duc. Il ne sera donc plus besoin d'insister (154) sur le côté repoussant de son attitude. Les accusations portées contre Lorenzaccio pourront tenir en quelques répliques et ce qu'il y a de suspect dans sa couardise nous frappera mieux. Dès lors, le rideau peut se lever sur ce quatrième tableau, très retouché. Sans doute le cardinal Valori attire l'attention d'Alexandre sur les dangers « d'une trop grande indulgence » ; mais dès que le duc lui prouve que le résultat de sa mission peut être de répandre du sang (155), il s'arrête : « Je suis un prêtre, Altesse ; si les paroles que mon devoir me force à vous rapporter fidèlement

(151) A cet égard, M. Dimoff a eu raison de noter que la *Conspiration* « pouvait honorablement soutenir la comparaison avec les meilleures productions du genre ». (Préface de la *Conspiration*, *Revue de Paris*, 15 décembre 1921.)

(152) Puisqu'il risque de perdre, aux yeux du public, à force de vice dégradant, toute sympathie, toute curiosité, tout intérêt.

(153) Acte I, scène 3. Scène importante qui met en lumière le cardinal Cibo, son absence complète de scrupule et sa perspicacité difficile à surprendre.

(154) Comme George Sand se trouvait obligée à le faire.

(155) Le duc a répondu : « Ainsi, Monsieur le Commissaire apostolique, il y a encore des branches à élaguer. »

doivent être interprétées d'une manière aussi sévère, mon cœur me défend d'y ajouter un mot ». Ce sont d'autres voix qui accusent Lorenzo : celle de Sire Maurice, d'abord, un laïc qui s'exprime avec la franchise d'un soldat. Le pape, dit-il, poursuit dans Lorenzaccio : le « modèle titré de la débauche florentine », et avec raison ; car les excès de ce Lorenzaccio entament le respect que l'on doit au pouvoir (156). En second lieu s'élève la voix du cardinal Cibo, beaucoup moins brutale ; il insinue ; c'est lui qui, d'un mot, attire l'attention d'Alexandre sur la trahison possible de son cousin (157). Ainsi le personnage de Valori se détrippe ; et chacun des trois acteurs prend dans le rôle la part qui convient le mieux à sa situation. Que répond le duc à ces accusations ? Il les écoute à peine (158) ; puis, lorsqu'on a réussi à retenir son attention, il n'oppose aux arguments que des plaisanteries (159) ou des mouvements d'impatience. La mutilation du chef-d'œuvre antique ? « Moi, je trouve cela drôle, d'avoir coupé la tête à tous ces hommes de pierre. Je protège les arts comme un autre, et j'ai chez moi les premiers artistes de l'Italie ; mais je n'entends rien au respect du pape pour ces statues... » Quant à la vie de Lorenzaccio, il n'a pour elle qu'indulgence. Il reconnaît que son cousin est un « fieffé poltron », « l'ombre d'un ruffian énervé » ; mais cet étrange couplet se termine sur un cri d'effusion : « J'aime Lorenzo, moi, et par la mort de Dieu ! il restera ici ». Voilà qui suffit à montrer ce qu'est devenu Alexandre de Médicis : un soudard grossier, confiant dans sa vigueur ; il va son chemin ; si quelque chose le gêne, il s'emporte et jure (160) ; il ne cherche pas plus loin que les apparences. Son cousin lui livre les noms de quelques ennemis ; dès lors, sa confiance ne peut être ébranlée. Lorenzo se montre chétif, timide, « rêveur » et « philosophe » ; Alexandre se sent rassuré. Certes, lorsqu'il viendra se prendre aux rêts tendus par Lorenzo, nous ne serons pas surpris. Mais revenons à notre scène ; à peine les accusations formulées, celui qu'elles visaient paraît, et le premier mot qui lui vient aux lèvres dit sa perspicacité : « Bonjour, messieurs les amis de mon cousin ! », façon élégante de dire : qui n'êtes

(156) « Si le Gouvernement de Votre Altesse n'est pas entouré d'un profond respect, il ne saurait être solide. Le peuple appelle Lorenzo Lorenzaccio : on sait qu'il dirige vos plaisirs, et cela suffit. »

(157) « Si je craignais cet homme, ce ne serait pas pour votre Cour, ni pour Florence, mais pour vous, Duc. »

(158) Toute son attention se fixe sur les pages qui, dans la cour, sous la terrasse, exercent des chevaux.

(159) Ainsi : « Ah ! parbleu, Alexandre Farnèse est un plaisant garçon ! Si la débauche l'effarouche, que diable fait-il de son bâtard, le cher Pierre Farnèse ? »

(160) De façon presque constante : « Par Dieu ! par Bacchus ! par Dieu ! par la mort de Dieu... »

pas les miens. C'est cette intelligence cynique (161), insolente (162), railleuse que les répliques échangées entre Lorenzo et Sire Maurice mettent en lumière. On l'attaque avec violence; il répond par quelque remarque ironique; d'où la colère de Sire Maurice et son geste de dégainer. Le duc prend la chose en riant. Plus le visage de Lorenzo exprime l'embarras, l'effroi, plus il s'amuse; mais lorsque, devant son adversaire évanoui, Sire Maurice s'emporte, Alexandre le rappelle au respect nécessaire. Rien n'a trahi Lorenzo, rien ne peut nous donner à penser qu'il joue quelque comédie. Que la scène se termine, comme chez George Sand, dans l'explosion d'un mépris unanime, nous croirions comme le duc que nous avons affaire à une « femmelette »; et c'est ce que Musset ne veut point. Il a fait taire les courtisans; il a fait sortir les pages trop bavards; il laisse sur le plateau, le duc, Valori et le Cardinal Cibo, et les impressions qu'ils échangent nous entraînent dans une voie nouvelle. Le duc présente Lorenzo comme un malade (163), Valori s'apitoie; mais Cibo, écoutons-le : « Vous croyez à cela, Monseigneur? » dit-il, tourné vers Alexandre; et, par trois fois, la même remarque lui échappe à mi-voix « c'est bien fort! » C'est sur ce mot, dont la répétition nous frappe, que le rideau tombe. Murmuré par cet homme, dont nous connaissons déjà la finesse, il résume la scène. Ainsi, en face du duc, qui, avec ses vices massifs et sa santé vigoureuse, incarne la force, Lorenzo se dresse, dans l'attitude que le poète lui voulait. Il est inévitable qu'il nous intéresse par la maîtrise de son intelligence, par le contraste de cette supériorité intellectuelle et de la couardise qu'il témoigne; enfin, par ce que nous devinons de mystère sous cette étrange contradiction. Tel est le résultat de cette recherche de la vérité psychologique où Musset s'acharne. En somme, le poète a traité la pièce de sa maîtresse et la Chronique, comme Sand avait traité la Chronique seule; choisissant les gestes et les détails, les attitudes et les paroles, les classant, les interprétant.

Mais à mesure qu'il approfondit son sujet, une ambition se précise; ambition que le séjour à Florence devait renforcer; et ambition nouvelle chez lui : celle de faire revivre, autour de l'aventure, l'atmosphère d'une époque, comme Shakespeare

(161) Ainsi, lorsque le duc lui apprend que le cardinal Cibo le juge dangereux : « Pour qui, dangereux, Eminence? pour les filles de joie ou pour les saints du Paradis? »

(162) Sire Maurice s'étant jeté dans l'entretien, Lorenzo fait mine de ne l'avoir pas aperçu auparavant, le raille sur son aspect, sur son teint : « Il est malsain de vivre sans femme pour un homme qui a, comme lui, le cou court et les mains velues. »

(163) « La seule vue d'une épée le fait trouver mal... Jamais il n'a pu voir une épée. »

l'avait fait. Le nom de l'Anglais s'impose en effet, à quiconque lit attentivement *Lorenzaccio*. C'est le drame le plus shakespearien d'Alfred de Musset, a dit la critique (164). Shakespearien, il l'est, non seulement par la construction de la pièce en tableaux juxtaposés, par les changements de décors et de lieux, par les libertés de la composition, mais encore par une série de ressemblances nouvelles. Lesquelles? l'adjonction à l'intrigue centrale d'intrigues annexes, ayant leur cadre propre, leurs personnages, leur ambiance et qui nous entraînent, l'une auprès de Philippe Strozzi et de ses enfants (165), l'autre dans l'appartement de la marquise Cibo (166); en second lieu, le grand nombre de personnages qui évoquent la ville entière : courtisans, grands seigneurs d'opposition, fonctionnaires, hommes d'Eglise, bourgeois, étudiants, philosophes, artistes, vieillards, hommes faits, adolescents et enfants, femmes de tous les âges, et grondant par instant, la voix de la foule; ensuite, la diversité des problèmes abordés : l'art, la politique, la sagesse, la vie, l'intérêt, l'ambition, l'idéal, la pensée, l'action, l'amour, les plaisirs les plus grossiers, les calculs les plus mesquins, les spéculations les plus nobles, le tout vu à travers la mentalité d'une époque et à propos d'elle. Ajoutons la variété du ton, cris de bretteurs (167), monologues subtils (168), conversation, discussion philosophique (169), confession (170),

(164) M. Doumic a écrit : « ...Si on cherchait dans notre théâtre ce qu'il doit à l'influence directe de Shakespeare, *Lorenzaccio* est le seul spécimen qu'on en pourrait fournir. » (*Histoire de la Littérature, de Petit de Julleville, tome VII*); Théophile Gautier a dit (*Histoire de l'Art dramatique*, article d'août 1839, sur le *Laurent de Médicis*, de M. Léon Bertrand) : « La Florence du Moyen-Age respire là tout entière. Les détails sont d'une vérité et d'un caprice vraiment shakespeariens. » M. des Essarts (le *Théâtre d'Alfred de Musset*, chap. V), Jules Lemaître (*Impressions de Théâtre*, tome X) se prononcent dans le même sens.

(165) C'est la peinture des grands seigneurs d'opposition. Elle a son cadre central : la demeure des Strozzi; ses personnages : Philippe et ses enfants, leurs alliés. Elle se relie à l'intrigue essentielle, à travers Salviati et Lorenzo, et surtout par l'effet de contraste qu'elle crée entre le milieu qu'elle met en scène et la cour du Duc. Intrigue fort importante au reste (le nombre des tableaux à elle consacrés le prouve : trois au deuxième acte, trois au troisième, trois au quatrième, trois encore au dernier), et c'est justice : car elle nous montre un aspect de l'âme florentine et l'autre côté du caractère de Lorenzo (son visage opposé au masque, si l'on veut).

(166) Beaucoup moins étroitement liée à l'action capitale, celle-ci. Elle se joue chez les Cibo et a, pour personnages, outre Alexandre qui la traverse, le cardinal, le marquis et la marquise.

(167) Acte III, scène 1.

(168) Ceux de Lorenzo (acte IV, scènes 3, 6 et 9), de Philippe Strozzi (acte II, scène 1), du cardinal Cibo (II, 3).

(169) Ainsi la grande scène qui met aux prises Lorenzo et Philippe (acte III, scène 3).

(170) Je pense à la confession de la marquise Cibo à son beau-frère (II, 3).

tout cela laissant l'impression d'avoir, en quelques heures, parcouru un monde (171). Drame shakespearien jusque dans la forme enfin; deux exemples suffiront : les officiers d'Alexandre viennent, devant Philippe Strozzi, d'arrêter ses deux fils. Le vieillard reste seul. Lorenzo survient :

— Demandes-tu l'aumône, Philippe, assis au coin de cette rue?

— Je demande l'aumône à la justice des hommes; je suis un mendiant affamé de justice, et mon honneur est en haillons (172).

Quelques tableaux plus loin, Lorenzaccio, une heure avant le meurtre, vit la scène à l'avance, et imagine le dialogue entre le duc et lui. Tout à coup la lune apparaît :

Te voilà, toi, face livide (173).

Ne jurerait-on pas d'une traduction de Shakespeare? Tout cela prouve qu'avant de se lancer dans ce genre du théâtre d'histoire, nouveau pour lui, le poète s'est retourné vers le maître qu'il admire. La critique (174) en a découvert une preuve de plus dans le caractère de Lorenzaccio. Nous savons ce qu'il était dans la *Conspiration* : une silhouette intéressante, mais une silhouette, une manière de Brutus qui jouait la comédie du vice, mais qui, une fois le geste accompli (175), redevenait le Laurent d'autrefois. L'optimisme de Lélia le voulait ainsi. Ce qu'il est devenu, dans le drame de Musset, qui l'ignore? un personnage de plein relief, déchiré de contradictions. De son passé d'adolescent, il garde la pénétration d'esprit, la lucidité, le don de juger les autres et lui-même, de quoi souffrir davantage. Lancé dans le milieu le plus immoral, il a voulu (176) y gagner l'amitié du maître. Etourdi comme la jeunesse, confiant en lui comme un homme de cabinet qui ne sait pas les pièges de la vie, il s'est fait le complice de l'homme qu'il déteste (177). Mais la débauche, d'abord feinte, l'a saisi. Elle lui est devenue un besoin.

(171) Jules Lemaître l'a remarqué : « Une impétueuse floraison de discours; images outrées ou mièvres, sans cesse renaissantes et qui se chassent l'une l'autre comme des flots; images grandes, et qui parfois se prolongent en allégories, mais sans exactitude trop stricte, ou même avec quelque incohérence dans le développement; oui, tout cela est shakespearien. » (*Impressions de Théâtre*.)

(172) *Lorenzaccio* (III, 3).

(173) Acte IV, scène 9.

(174) Notamment Jules Lemaître et M. Lafoscade; mais l'un et l'autre ne font que formuler avec plus de relief un avis presque unanime.

(175) C'est-à-dire une fois le duc assassiné.

(176) Hanté par son rêve tyrannicide, à Rome (où il songeait à tuer Clément VII) aussi bien qu'à Florence.

(177) Et, de la sorte, remarque Jules Lemaître, « il commettra ou favorisera... autant de crimes peut-être qu'il en doit prévenir en le tuant ».

Perspicace, il a compris la gravité du mal; ainsi il a perdu l'estime de soi-même. Après quoi, jugeant les autres avec autant de clairvoyance, il les a vus perdus de vice, débauchés, sanguinaires ou bien apathiques, veules, hypocrites; des monstres et des fantoches. Il s'est pris à mépriser tous les hommes ou presque (178), toutes les femmes ou presque (179). Puis, le scepticisme étendant sa lèpre, il a cessé de croire à l'utilité de son idéal (180). Pourquoi tuer le tyran? Mais ce qui reste en lui d'idéalisme se dresse alors. Tuer Alexandre, c'est le seul moyen de ne pas transformer son aventure en la plus désespérante des duperies (181). Il frappera donc; mais ce meurtre vient trop tard. Et le Lorenzo du cinquième acte demeurera le même que dans le reste de la pièce, plus désemparé encore, car le meurtre était sa raison de vivre. M. Lafoscade a résumé cette transformation du personnage : « D'un Brutus sans cohésion, il a fait une manière d'Hamlet » (182). Et tous les critiques reconnaissent dans Lorenzaccio un troisième Hamlet; ils exagèrent... Certes il y a de grandes ressemblances entre les deux personnages; tous deux apparaissent comme de jeunes princes vivant dans la familiarité d'un souverain qui s'est emparé du trône par usurpation (183); tous deux, près de ce souverain qui les traite sans rudesse, rêvent de l'assassiner; tous deux, isolés, conçoivent leur projet un peu de la même façon : malgré l'enthousiasme naturel à leur âge, ils préparent le meurtre, dans le secret, et lentement; tous deux veulent frapper eux-mêmes (184); tous deux, intellectuels égarés dans l'action, s'analysent dans de longs monologues; tous deux sacrifient à leur projet ce qu'ils ont en eux de plus beau, et, par lui, sont conduits à la folie, ou à la débauche. Mais ces ressemblances tiennent presque toutes aux faits, tels que les

(178) A part Philippe Strozzi, dont pourtant l'idéalisme l'irrite, et Pierre Strozzi devant lequel il s'incline par deux fois (II, 5; III, 3).

(179) A l'exception de sa mère et de sa tante : « Je vous estime, vous et elle. Hors de là, le monde me fait horreur » (II, 4).

(180) Cela ressort nettement de ses déclarations à Philippe Strozzi (acte III, scène 3).

(181) De là, lorsque Philippe lui demande pourquoi il tuera Alexandre, cette réponse : « Tu me demandes cela en face? Regarde-moi un peu. J'ai été beau, tranquille et vertueux. » (III, 3).

(182) *La Genèse de Lorenzaccio* (*Revue des Deux-Mondes*, 15 novembre 1927.)

(183) Et tous deux ont plus de droit que le souverain à occuper le trône. Alexandre ne dit-il pas à Lorenzo (I, 4) : « Fi donc! tu fais honte au nom des Médicis. Je ne suis qu'un bâtard et je le porterais mieux que toi, qui es légitime. »

(184) « Si je l'abats du premier coup, ne t'avise pas de le toucher. Mais je ne suis pas plus gros qu'une puce, et c'est un sanglier. S'il se défend, je compte sur toi pour lui tenir les mains; rien de plus, entends-tu? C'est à moi qu'il appartient. » (II, 1.)

racontait la Chronique. C'est elle qui fait de Lorenzo, un Médicis légitime, tandis qu'Alexandre n'est qu'un bâtard; elle qui le montre inquiet et chagrin; elle qui proclame qu'il manifesta une intelligence rare dans ses études; elle qui nous apprend qu'on le baptisait « le Philosophe » (185); elle qui dévoile les préparatifs minutieux du meurtre par Lorenzo (186). Ainsi, presque tout ce qui, dans la situation et le caractère de Lorenzaccio, fait songer à Hamlet, vient du récit de Varchi. En outre, on ne saurait négliger les différences qui séparent les deux personnages : je veux dire les mobiles de leur conduite. Si Lorenzo ressemble à Hamlet, c'est avant que le rideau se lève, au temps où il était « beau, tranquille et vertueux » (187). Dès lors, pourtant, leur genre de vie les rapprochait plus que les tendances de leur esprit. Ces mêmes habitudes de labeur intellectuel ne les ont-elles pas poussés dans des directions opposées : celui-ci (188) vers la méditation, vers une sorte de passivité mélancolique; celui-là aux rêves de gloire personnelle? (189) Elles ont fait de l'un un intellectuel modeste, de l'autre un intellectuel orgueilleux (190). Pourquoi? parce qu'au rebours de celle d'Hamlet, l'âme de Lorenzo, dès le début, fut dominée par l'orgueil; première différence qui est au principe de leur attitude.

Et une fois la toile levée, le contraste s'accuse. Ils veulent tuer et ils tuent, l'un et l'autre. Mais ce meurtre est imposé à Hamlet comme un devoir par une mémoire vénérée (191). Le jeune prince ne frappe qu'après avoir été lui-même frappé deux fois dans ses affections d'abord, dans sa vie ensuite (192). Rien de pareil pour Lorenzo : sa volonté d'assassinat a le caractère d'un libre choix; l'ambition y joue son rôle (193). C'est une idée à laquelle il entend sacrifier une vie de tyran, n'importe laquelle. Leurs desseins diffèrent donc; et de même leurs démarches. Les masques qu'ils se collent sur le visage n'ont rien de commun; on chercherait en vain, chez le héros

(185) Cf. *Chroniques*. (*Comédies*, II, p. 216.)

(186) Ibid. (215-218).

(187) *Lorenzaccio* (III, 3).

(188) Je pense à Hamlet.

(189) « Tous les Césars du monde me faisaient penser à Brutus », dit Lorenzo à Philippe (III, 3).

(190) « Il faut que je l'avoue : si la Providence m'a poussé à la résolution de tuer un tyran, quel qu'il fût, l'orgueil m'y a poussé aussi. » (III, 3.)

(191) De là l'apparition du spectre paternel, ses instructions formelles. Il s'agit d'une tâche dictée du dehors à Hamlet.

(192) Je pense au duel d'Hamlet avec Laerte, dont le roi entend se servir pour faire disparaître son neveu (V, 2).

(193) Lorenzo veut forcer l'attention des hommes; et même après avoir éprouvé l'inanité de son projet, ne dira-t-il pas : « Les hommes n'en profiteront pas plus qu'ils ne me comprendront »? (III, 3).

de Musset, trace de cette « demi-folie un peu bavarde » (194) que simule Hamlet. Lorenzo raisonne toujours; on peut sentir passer dans ses monologues l'exaltation du rêve qui va se réaliser; rien de plus. Son masque, c'est « la débauche, la lâcheté, le proxénétisme, la cruauté »; les mots sont encore de Jules Lemaître. Et, nouvelle différence, tandis que, son acte accompli, Hamlet revient au bon sens, commande à Horatio de vivre pour le justifier, reconnaît Fortinbras comme nouveau roi (195), Lorenzo reste sceptique, esclave du vice. Enfin, Hamlet, d'un bout à l'autre de la pièce, incarne la vertu. Il en a les inquiétudes (196), les scrupules, les maladresses (197); sa générosité naturelle éclate dans l'amour qui le pousse vers Ophélie, dans l'amitié qui le lie à Horatio (198). Mais Lorenzo, que deviner en lui? La débauche d'abord, et la sensualité. Ce n'est pas tout : une hypocrisie consommée qui suppose, chez un homme aussi jeune, des dispositions naturelles; l'égoïsme le plus caractérisé; le cynisme; de la cruauté (199); presque la vocation de faire le mal (200). Ne sont-ce pas là des différences éclatantes? (201) Je ne dis pas que, nourri de Shakespeare comme l'était Musset, certaines similitudes de situation n'aient point fait passer dans son esprit, par instants, l'ombre du jeune Danois. Mais ce ne sont là que des rencontres d'un moment. Et s'il a modifié le caractère de Lorenzo, s'il l'a façonné à l'image d'un personnage, le modèle qu'il suivait, ce n'est pas Hamlet, c'est Alfred de Musset lui-même. Fidèle à sa conception dramatique, il a fait, dans sa nouvelle pièce comme dans les autres, œuvre lyrique. Voilà le troisième et dernier aspect de son labeur. La *Chronique* et la *Conspiration* dessinaient, en effet,

(194) Et « généreuse, en somme ». Le jugement est de Jules Lemaître. (*Impressions de Théâtre*, tome X.)

(195) Tout ceci à la fin de la dernière scène du drame (V, 2).

(196) Jusque dans l'accomplissement de son dessein. A cet égard, il y a un monde entre les hésitations de Lorenzo et celles d'Hamlet. Jules Lemaître l'a bien compris; « il s'attarde », dit-il de Lorenzaccio, « non comme Hamlet, par incertitude, mais parce qu'il est englué dans les boues du chemin qu'il a pris. »

(197) Car Hamlet, à diverses reprises, se trahit; c'est une maladresse que cette représentation qui doit éveiller les soupçons du roi (III, 2), que les reproches violents adressés par le jeune homme à sa mère (III, 4), que le meurtre de Polonius, enfin.

(198) Si bien que le meurtre du roi, tout justifié qu'il soit, apparaît comme l'action la plus coupable du personnage.

(199) Ecoutez-le dans son monologue (IV, 9) se plaire à imaginer tous les détails du meurtre.

(200) Songez à son couplet sur le plaisir d'avilir la jeunesse (I, 1), à ses propos au jeune peintre Tebaldeo (II, 2), à ceux qu'il commence à tenir à sa tante (IV, 5).

(201) Si bien que le meurtre devient presque la plus belle action de sa vie : « Si tu honores en moi quelque chose », dit-il à Philippe Strozzi, (III, 3), « c'est mon meurtre que tu honores. »

une silhouette de Lorenzo; et ce qu'elles révélaient, le voici : d'abord un enfant, fort bien doué sous le rapport de l'intelligence, mais remué des pires instincts; puis un adolescent cultivé (il avait reçu l'enseignement des meilleurs maîtres) (202), mais défiant; déjà la débauche le minait; déjà l'hypocrisie faisait sa force (203). A la Cour de Rome, une vie égarée dans les excès de toutes sortes, les femmes, le vin, pis encore. Une âme néronienne rêvant de jouer les Brutus. Enfin, à Florence, prenant sa part de tous les vices du duc, et machinant, dans l'ombre, le guet-apens où Alexandre devait trouver la mort. Rien de plus. Si Lélia, enivrée par le mot de liberté, l'avait épuré, les conteurs ne témoignaient à son égard aucune sympathie : simplement la curiosité qu'on éprouve en face d'un monstre. Résumer ainsi leur récit, c'est montrer ce que Musset a ajouté au portrait. En premier lieu, dans le passé, les années de labeur largement multipliées (204), les excès de Rome symbolisés dans un seul geste où l'on peut ne voir que de la gaminerie; puis, dans le présent, la loyauté à se juger, à se condamner (205), cette forme intellectuelle du remords; en somme, ce qui donne au personnage son intérêt complexe, à l'aventure sa portée générale; ce qui permet de tirer d'elle un enseignement moral. Mais, ce triple thème de la nature dotant l'homme richement, de la débauche déformant ces dons primitifs, et de l'être humain se voyant rouler la pente et n'y pouvant rien, nous l'avons déjà rencontré, en étudiant le voyage d'Italie, en relisant la correspondance de George et d'Alfred. Rappelons-nous la silhouette que Musset et Sand s'étaient faite du poète : une nature fleurie de sentiments généreux, puis des habitudes et des fréquentations pernicieuses, recouvrant tout cela d'une couche de défauts et de vices. Pour secouer ces vilenies, un effort s'imposait; effort nécessaire, répétait Lélia; effort impossible, murmuraient les lettres de son ami. Devant pareille coïncidence, comment douter que Musset se soit mis tout entier dans son œuvre? Non pas tel qu'il était; mais tel qu'il croyait être. S'il en fallait une preuve de plus, il suffirait d'ouvrir le volume à la scène quatre du deuxième acte; Maria Soderini raconte à son fils

(202) Et notamment de Philippe Strozzi.

(203) « A peine fut-il sorti de la tutelle de sa mère et de ses maîtres qu'il commença à montrer un caractère inquiet, insatiable et désireux de mal faire. » (Cf. *Comédies*, II, traduction des *Chroniques*.)

(204) « J'ai été honnête, j'ai cru à la vertu, à la grandeur humaine, comme un martyr croit à son Dieu... Ma jeunesse a été pure comme l'or... Pendant vingt ans de silence, la foudre s'est amoncelée dans ma poitrine... J'étais un étudiant paisible, et je ne m'occupais alors que des arts et des sciences... J'étais pur comme un lys. » (Déclarations éparées dans les confidences de Lorenzo à Philippe) (III, 3).

(205) Cf. acte III, scène 3, les explications à Philippe Strozzi.

une vision qu'elle eut : « J'ai entendu tout d'un coup marcher lentement dans la galerie; je me suis retournée; un homme vêtu de noir venait à moi, un livre sous le bras; c'était toi, Renzo. Comme tu reviens de bonne heure, me suis-je écriée, mais le spectre s'est assis auprès de la lampe sans me répondre; il a ouvert son livre et j'ai reconnu mon Lorenzino d'autrefois. » Cette apparition, amie de la nuit, qui, l'aube venue, s'efface « comme une vapeur du matin », cette silhouette endeuillée, qui est pour l'homme une compagnie (206), c'est celle que Musset décrira dans la *Nuit de Décembre* (207) :

Du temps que j'étais écolier,
Je restais un soir à veiller
Dans notre salle solitaire.
Devant ma table vint s'asseoir
Un pauvre enfant vêtu de noir
Qui me ressemblait comme un frère.

Son visage était triste et beau.
A la lueur de mon flambeau,
Dans mon livre ouvert il vint lire,
Il pencha son front sur ma main,
Et resta jusqu'au lendemain
Pensif, avec un doux sourire.

Même décor, même vêtement (208), même mélancolie, même beauté du visage. Ici encore l'aventure d'Alfred et celle de son héros se confondent.

Ainsi, sans rien enlever à la *Conspiration* de son intérêt dramatique, Musset l'a d'abord élargie en faisant surgir la Florence des Médicis; puis il l'a creusée, il y a glissé son cœur et son visage du moment. *Lorenzaccio* apparaît alors comme le manuscrit de Lélia corrigé d'après les conteurs italiens, et interprété selon les principes de Shakespeare, par la sensibilité du poète. De là la puissance du drame. C'est, écrivait Gautier, « une admirable étude dramatique qu'aucun maître ne désavouerait, une magnifique étude philosophique, d'un comique terrible et douloureux » (209); il faudrait, ajoutait M. Gustave Jeffroy, mettre au répertoire « cette pièce si complète, si inattendue d'épisodes, d'une

(206) La vision est restée toute la nuit à la table de travail, auprès de la mère de Lorenzo, comme celle de la *Nuit de Décembre* auprès du poète.

(207) Ecrite en novembre 1835.

(208) Et mêmes mots pour les décrire : « Vêtu de noir », ainsi s'exprime Marie Soderini, et ce sera l'un des leitmotifs de la *Nuit de Décembre*. L'autre aussi, « qui me ressemblait comme un frère », est indiqué déjà dans *Lorenzaccio*. La mère ne dit-elle pas à son fils : « C'était toi, Renzo. »

(209) *Histoire de l'Art dramatique en France* (feuilleton d'août 1839).

langue si nerveuse et si belle... cette pièce qui dépasse la période romantique, qui appartient à la littérature de tous les temps » (210); l'ouvrage le plus profond du maître, proclamait M. des Essarts (211), où « Musset nous semble non plus seulement l'élève de Shakespeare, mais son égal ». Enfin Jules Lemaître concluait son étude en ces termes :

Navrante histoire d'une âme toute de désirs, morte d'avoir pris pour vertu le songe de son orgueil et de s'être aimée uniquement elle-même quand elle croyait aimer le devoir théâtral et fastueux que son caprice s'était inventé et qui représente donc, dans son aventure excessive, la silencieuse aventure de beaucoup d'autres âmes. Je ne pense pas exagérer en disant que ce personnage de Lorenzaccio est aussi riche de signification qu'un Faust ou qu'un Hamlet et que, comme eux, il figure dans une fable particulière l'homme, l'éternel inquiet et l'éternel déçu sous un de ses plus larges aspects. Et ce personnage est une créature vivante, il est de chair, de sang, de nerfs et de bile.

Et, en effet, cette pièce évoque une époque de fermentation sociale, sans pourtant y sacrifier l'étude d'une âme d'homme; elle est diverse, grouillante, et pourtant, nous ne perdons jamais de vue ni le problème essentiel ni le personnage central; elle est excessive comme la jeunesse, et cependant semée de réflexions qui prouvent, chez un auteur de vingt-quatre ans, une expérience comme on n'en trouve à l'habitude que chez les écrivains déjà mûrs (212). Mais aussi cette pièce est une exception dans l'œuvre de Musset. Parmi les comédies, *Lorenzaccio* apparaît seul de son espèce. Non qu'il n'y ait, entre lui et elles, aucun trait commun : la fantaisie du dessin, la place faite à l'analyse psychologique, enfin le côté lyrique de l'inspiration apparentent le drame de 1834 à ceux du *Spectacle*. Et pourtant, il appartient à une autre famille théâtrale. Par ses proportions d'abord. Etalé sur ses cinq actes et ses trente-neuf tableaux, il témoigne d'un souffle, d'une richesse auprès desquels les autres comédies prennent une allure de levers de rideau. Ensuite, par l'esprit qui l'anime; n'est-il pas le seul qui observe un respect scrupuleux de la vérité passée? Les personnages que Musset ajoute (213), il les a trouvés la plupart dans les chroniques et leur a laissé

(210) *Lorenzaccio*. (*Les Annales*, 6 décembre 1896).

(211) Dans son étude sur le *Théâtre d'Alfred de Musset* (cinquième partie : *Lorenzaccio*).

(212) Veut-on s'en rendre compte? Il suffit de confronter la scène où Lorenzo se confesse à Philippe Strozzi (III, 3) et le monologue de Franck (*La Coupe et les Lèvres*, acte IV). Le thème est le même, dans les deux cas. Mais ce que l'orchestration nouvelle suppose de pénétration psychologique acquise, d'expérience, ne peut manquer de frapper le lecteur le plus superficiel.

(213) A la *Conspiration*, de George Sand.

leur visage : à Philippe Strozzi comme à sa fille, au Cardinal Cibo (214) comme au sénateur Rucellai. Si bien qu'on a pu écrire : « Musset s'attarde moins que Victor Hugo aux détails du costume, mais il s'attache bien plus aux traits de mœurs. L'Italie des Médicis, époque de corruption raffinée et tout ensemble de basse débauche, revêt tout entière en deux personnages du sombre drame : Alexandre de Médicis et le Cardinal Cibo » (215). Il y a là une couleur locale différente de celle qui s'étale dans *Lucrece Borgia*, mais plus fidèle. En faut-il davantage pour reconnaître un drame historique? Mieux que cela : la politique, bannie par l'auteur de ses autres pièces, trouve ici sa place. Que Musset se plaise à retenir sur elle, comme Hugo, l'attention du public, voilà déjà du nouveau; mais ce qui doit surprendre davantage, c'est que ses sympathies aillent aux républicains. Certes je n'ignore pas ce que la conclusion de *Lorenzaccio* révèle de scepticisme (216); mais, en théorie, les libéraux gardent l'avantage. Alexandre, le Cardinal Cibo ont tous les vices, toutes les tares; Philippe Strozzi, Rucellai n'ont guère qu'une faiblesse : celle de ne pas savoir agir. Enfin, dans certaines formules : « La République, il nous faut ce mot-là. Et quand ce ne serait qu'un mot, c'est quelque chose, puisque les peuples se lèvent quand il traverse l'air » (217), se reconnaît l'influence de Lélia. Poussons plus loin : les autres pièces de Musset faisaient une place à la raillerie ironique; ici le drame entier reste grave; ses rares sourires demeurent pleins d'amertume. Ajoutons l'évocation de la foule, l'influence shakespearienne plus nette que jamais; récapitulons ces traits qui font, au drame, une physionomie particulière : pièce historique à tendances démocratiques (218), pièce grave et philosophique à la fois, c'est bien là ce que Victor Hugo appelle : le drame romantique, avec la rime en moins et le souci psychologique en plus. *Lorenzaccio* marque ainsi, comme *On ne badine pas*, le retour de Musset vers un idéal littéraire qu'il avait abandonné. Et s'il en fallait une preuve, voici où nous la trouverions. Dans tout le théâtre de notre poète, les deux œuvres qui ressemblent le plus au drame

(214) Ce fut lui, d'après les chroniques comme dans le drame qui, après la mort d'Alexandre, para aux rébellions possibles en donnant de sa propre autorité des ordres aux commandants de place.

(215) Cf. l'ouvrage de M. Guex : *Le Théâtre et la Société française de 1815 à 1848* (chap. IV).

(216) Puisque les partisans de la liberté apparaissent incapables de mettre à profit l'occasion qui s'offre à eux; et cela Musset, par la bouche de Lorenzo, l'avait annoncé avant le meurtre.

(217) Ainsi s'exprime Philippe Strozzi. (*Lorenzaccio*, II, 1.)

(218) Où le peuple même joue son rôle (ainsi acte I, scènes 2 et 5; acte III, scène 3; acte V, scènes 6 et 8).

florentin, ce sont : *La Coupe et les Lèvres*, qui traite le même thème, *Andrea del Sarto* qui a la même vibration grave; deux pièces du début, à propos desquelles M. Lafoscade a pu dire :

Des dix pièces que contient le recueil de 1840, la première en date est sans contredit la plus voisine du drame romantique; la dernière est celle qui s'en distingue le plus... En même temps qu'il renonce aux complications dangereuses et aux fracas, Musset semble s'acheminer petit à petit vers un autre genre, défini lui aussi, mais moins ambitieux et moins violent, plus léger et plus gracieux (219).

Cette évolution, nous l'avons aperçue à travers les *Caprices* et *Fantasio*; elle se continuera, demain, dans le même sens, de *Barberine* au *Chandelier*, du *Chandelier* à *Il ne faut jurer de rien*, puis au *Caprice*. Sur cette route, *Lorenzaccio* n'a point sa place. Au contraire, il nous ramène aux préoccupations, aux complications, à la violence ambitieuse dont nous nous éloignons, au romantisme du Cénacle.

LA « CONFESSION D'UN ENFANT DU SIÈCLE »

ET LE LYRISME ROMANESQUE

Une fois *On ne badine pas* confié à l'impression et *Lorenzaccio* mis au point, Musset se consacre à une œuvre nouvelle. Son tempérament d'écrivain a repris le dessus : il continue à produire. Mais encore, qu'écrit-il? Si nous nous reportions aux dates, nous penserions qu'il s'agit de certains poèmes, ainsi *Une Bonne Fortune*, les *Premières Nuits*, ou bien de quelques pièces de théâtre : *Barberine*, le *Chandelier*, publiés tous deux en 1835. Nous nous tromperions. L'œuvre dont il rêve, c'est la *Confession d'un Enfant du Siècle*. Ce roman ne sera livré au public qu'en 1836 (220). Peu importe! L'idée essentielle du livre, il la tient dès avril 1834. C'est alors qu'il écrit à Sand :

Je m'en vais faire un roman, j'ai bien envie d'écrire notre histoire; il me semble que cela me guérirait et m'élèverait le cœur. Je voudrais te bâtir un autel, fût-ce avec mes os; mais j'attendrai ta permission formelle... Je voudrais écrire; le public n'y comprendrait rien; mais ceux qui devineraient sauraient qu'au milieu de tant de calomnies stupides, il y a une voix pour toi... Il m'est bien indifférent qu'on se moque de moi, mais il m'est odieux qu'on t'accuse avec toute cette histoire de maladie (221).

(219) *Le Théâtre d'Alfred de Musset*, chap. I^{er}.

(220) Un fragment de la *Confession* parut dans la *Revue* en septembre 1835.

(221) Lettre du 30 avril 1834.

Tout de suite, l'entreprise le séduit : il reste alors envoûté dans ses souvenirs et peut-être dans ses espérances (222). Dès lors, comment ne se passionnerait-il point pour une œuvre qui flatte si bien ses penchants ? Au mois de juillet, il est déjà au travail ; il le dit à George Sand, et il ajoute :

A propos de cela, si tu as conservé les lettres que je t'ai écrites depuis mon départ, fais-moi le plaisir de les rapporter (223).

Il s'agit donc de rester le plus près possible de la vérité ; oui, mais il s'agit aussi d'élever un autel à George Sand : première difficulté ! Et puis, la cendre que Musset doit remuer ainsi, sous elle, le feu couve toujours. Et la preuve, c'est la reprise de passion (224), la fuite à Bade, et, à Paris, la liaison renouée. Voilà qui ne facilitait pas la tâche de l'écrivain. L'œuvre progresse donc lentement ; elle n'est pas de celles qu'on peut donner à date fixe pour apaiser les impatiences de Buloz. Aussi, lorsque les nécessités pressent, Musset écarte-t-il le manuscrit commencé ; il compose *Barberine*, ou le *Chandelier*. Il l'écarte encore lorsque l'inspiration poétique vient le visiter ; des poèmes se jettent à la traverse : *Une Bonne Fortune*, *Lucie*, la *Nuit de Mai*, la *Loi sur la Presse*, la *Nuit de Décembre* (225). Il l'écarte, enfin, lorsque l'inquiétude le prend d'avoir été joué là-bas à Venise (226). De là la publication tardive de la *Confession* en 1836. Mais, pendant ces mois, il revient à elle dès que les circonstances le lui permettent ; avec enthousiasme pendant un temps, puis pour tenir la promesse donnée. De juin 1834 jusqu'en 1836, le roman avance sans cesse. En voilà assez pour établir que la *Confession* est, elle aussi, une des œuvres de la passion.

D'ailleurs, elle en porte les marques. Quand on ne s'attacherait qu'à l'orientation de l'ouvrage, une remarque s'imposerait : c'est que Musset se lance dans un genre nouveau pour lui. Sans doute, il a publié le *Mangeur d'opium* ; mais il s'agissait d'une adaptation de l'anglais ; il a commencé d'écrire le *Roman par lettres*, mais il l'a abandonné en chemin. En somme, jusqu'à présent, il n'a jamais tiré de son propre fonds que des poésies, du théâtre, des articles de critique. Or, aujourd'hui, quand il s'agit de choisir la forme de sa nouvelle œuvre, il n'éprouve pas d'hésitation. « Je m'en vais

(222) George et lui commencent alors à parler du retour de Lélia, de rencontres à Paris.

(223) Lettre du 10 juillet 1834.

(224) Dès la fin d'août.

(225) Publiées respectivement en décembre 1834, mai 1835 (*Lucie* et la première *Nuit*), août (*Loi sur la Presse*) et novembre de la même année.

(226) Comme il en est averti depuis la fin de 1834.

faire un roman, j'ai bien envie d'écrire notre histoire » (227). D'où provient cette innovation? L'atmosphère où il vient de vivre, les lectures auxquelles il se plaît n'y sont point étrangères. Pendant des mois, il s'est penché sur le labeur de George Sand; une fois revenu à Paris, il continue à lire des romans : la *Nouvelle Héloïse*, *Werther* (228). Et sans doute, n'est-ce point un hasard, si le titre qu'il choisit : la *Confession d'un Enfant du Siècle* sonne comme un écho de Jean-Jacques. Ainsi, sous l'influence de Sand, Musset se lance dans le roman; et ce faisant, il retrouve, une fois encore, ses anciens compagnons. La mode, en effet, souffle en ce sens; tandis que Stendhal et Mérimée poursuivent leur route (229) et que le nom de Balzac commence à percer (230), Hugo, voici trois ans, a publié *Notre-Dame de Paris*; Vigny a fait paraître *Stello* l'année suivante; enfin, Sainte-Beuve met sous presse *Volupté*. C'est à ce dernier ouvrage, surtout, que je pense, à propos de la *Confession*. L'un et l'autre, Musset comme Sainte-Beuve adoptent la forme la plus romantique du roman : la confidence à peine déguisée. Mais encore cette confidence, comment Alfred la présente-t-il? On dirait, à la lire, qu'il eut deux desseins successifs, et qui, tous deux, font d'elle une œuvre du Cénacle. D'abord, le plan que dessinait la lettre du 30 avril 1834 : fixer pour la postérité l'aventure vécue, et montrer, par cet exposé, la grandeur d'âme de l'héroïne (231). On voit les suites de pareil propos : nous avons affaire à l'ouvrage le plus franchement lyrique (232) que Musset ait écrit. Car dans les *Contes d'Espagne*, dans le *Spectacle*, il se dissimulait en se racontant. Distinguerions-nous bien le lyrisme qui se glisse sous l'exotisme des *Contes*, si quelques témoins (233) n'avaient tracé le portrait de la marquise de la Carte? Et là même où nous apercevons le poète, il ne se fait jamais indiscret. C'est qu'il ne se met jamais tout entier dans ses personnages; il les bâtit à sa ressemblance, mais ne les absorbe pas. C'est encore qu'il change le cadre et la couleur; c'est enfin qu'il a soin d'emprunter l'affabulation à ses observations ou à ses lectures.

(227) Lettre du 30 avril 1834.

(228) D'Alfred à George : « Je lis *Werther* et la *Nouvelle Héloïse*. Je dévore toutes ces folies sublimes dont je me suis tant moqué » (10 mai 1834).

(229) *Le Rouge et le Noir* a paru en 1831. La *Double Méprise* en 1833.

(230) Il a publié déjà *Gobseck*, *Eugénie Grandet* (1833), le *Père Goriot* (1834).

(231) Brigitte Pierson, pour les profanes, mais à qui les initiés, dès 1836, rendaient sans peine sa véritable identité.

(232) Si le lyrisme consiste, pour un écrivain, à faire passer dans son œuvre les détails et les sentiments de sa vie privée.

(233) Et notamment Maxime Du Camp (*Souvenirs littéraires*).

Dans la *Confession*, le but vers lequel il s'efforce, lui interdit ces retouches. A peine s'il change quelques noms (l'auteur devenant Octave (233*), Lélia devenant Brigitte), et quelques circonstances. Ainsi la rencontre des deux futurs amoureux a lieu à la campagne; ainsi encore, les scènes qui se déroulèrent en Italie, ont Paris pour cadre; mais ces modifications (234) n'entament point la fidélité aux événements vécus; et voilà l'essentiel. Lorsqu'on rapproche la *Confession* de ce que nous savons sur la passion de Musset et de Sand, on s'en aperçoit immédiatement. Prenons les événements que raconte le livre : la trahison de sa première maîtresse jette Octave dans une sorte d'affolement; mais, les conseils de Desgenais aidant, la débauche, insensiblement, fait de lui sa proie jusqu'au jour où il perd son père. Ce deuil l'amène à changer de vie; il s'enfuit dans la propriété de campagne qui lui revient; alors il rencontre Brigitte. L'amour renaît en lui; mais ce que ses habitudes ont fait lever en lui de brutalité, de soupçons éveillés pour un rien, empoisonne peu à peu cette nouvelle passion (235); les scènes injurieuses se multiplient; tous deux souffrent de plus en plus, et cependant l'âme de Brigitte s'attache à sauver de lui-même cet Octave tourmenté (236); elle s'apprête à lui sacrifier le bonheur que Smith, un étranger, plein de bon sens et de droiture, représente pour elle; elle le ferait, si dans un sursaut de générosité, Octave ne les laissait l'un à l'autre, en s'exilant (237). Telle est la trame de l'ouvrage. La vie de Musset depuis 1830 n'a-t-elle pas connu les mêmes joies, les mêmes souffrances, les mêmes espoirs et les mêmes désillusions dans le même ordre? (238) Sur cette trame que de détails brodés ne sont que des souvenirs! Citons-en quelques-uns : la station nocturne d'Octave sous la fenêtre de l'infidèle (239), qui s'achève dans un cabaret de bas étage, ivresse que nous retrouvons dans la *Lettre à Lamartine*; la scène où une amie de la traîtresse, M^{me} Levasseur, sous couleur de plaindre le jeune homme,

(233*) Un pseudonyme assez transparent pour les intimes depuis les *Caprices de Marianne*.

(234) D'autant moins importantes que Musset n'est point un descriptif et que, pour lui, dans son livre, le décor s'efface toujours devant les personnages.

(235) C'est le thème des quatrième et cinquième parties du roman, qui racontent les premières semaines d'amour; si l'on veut : la liaison parisienne, les premières étapes du voyage d'Italie (mais sans voyage) et les scènes de Venise (sans Venise).

(236) Cf. la lettre de Brigitte à Smith (III^e partie, chap. VI) : « Ma destinée est liée à celle d'un homme à qui j'ai tout sacrifié; vivre sans moi lui est impossible, et je vais essayer de mourir pour lui. »

(237) V^e partie, chap. VII et dernier.

(238) En 1830, la trahison de la marquise de la Carte; en 1832, la mort de M. de Musset; de 1833 à 1835, l'aventure avec George Sand.

(239) I^{re} partie, chap. IX.

cherche à faire de lui son amant (240); celle où, mis par ses amis dans un souper, à côté de la belle Marco, il ne l'accompagne jusque chez elle que pour s'enfuir au plus vite (241) : deux anecdotes dont nous entendons les échos dans la Correspondance d'Alfred à George (242). Car elles se sont passées, non pas en 1830, mais en 1834. Ensuite, la promenade des deux amoureux en forêt, la poursuite à travers la futaie (243), échos du séjour à Franchart; enfin l'épisode de la tasse de thé (244), et probablement aussi certaines des scènes qui heurtent Brigitte et son amant. Pensons aux lectures favorites d'Octave telles que Musset les énumère : Byron, Goethe, Lamartine, les romans du XVIII^e siècle, la Bible; aux écrivains qu'il cite : Voltaire, pour en médire (245); Shakespeare, Boccace, le Bandello (246), saint Augustin (247). Ceux qui savaient les préférences du poète pouvaient-ils ne pas le reconnaître? Et les personnages du roman, qui ne leur rendrait leur nom? je ne parle pas seulement des protagonistes; mais Smith, portrait de Pagello; mais sa première maîtresse, la marquise, à qui il a prêté tous les petits côtés de la seconde (248), en plus des siens propres; Desgenais, qui n'est pas Alfred Tattet (249), mais le chœur des camarades de fête du poète; cet étrange abbé Mercanson, insinuant, curieux, se mêlant de tout comme Sainte-Beuve, inquiétant, hostile comme Gustave Planche (250). En voilà assez pour prouver que Musset fait ici œuvre de pur lyrique. Ce lyrisme va jusqu'à l'indiscrétion. Et je ne dis pas jusqu'à la vérité. Car, il s'agit d'élever un autel à Lélia. On nous la montrera donc parée de toutes ses vertus. Brigitte n'a que des qualités. Penchée sur les misères qu'elle rencontre, elle se sacrifie

(240) I^{re} partie, chap. VI.

(241) II^e partie, chap. IV.

(242) Cf. les lettres d'Alfred à George (11 juin et 19 avril).

(243) III^e partie, chap. IX.

(244) V^e partie, chap. IV.

(245) I^{re} partie, chap. X.

(246) II^e partie, chap. II.

(247) II^e partie, chap. IV : Saint Augustin, « l'homme le plus homme qui ait jamais été » (p. 119). Dans sa lettre à Sand du 11 juin 1834, Musset disait déjà : « Saint Augustin est, à mes yeux, l'homme le plus vrai qui ait existé. »

(248) M. Maurras (*Les Amants de Venise*) l'a bien senti; il en a déduit que la *Confession* contenait deux portraits de Sand; l'un où les défauts et les perfidies trouvaient leur place (la première maîtresse), l'autre tout idéalisé (Brigitte). Qu'il y ait là du vrai, je ne crois pas la chose contestable; mais le vrai original du premier portrait reste la marquise.

(249) Musset, au moment où il écrit la *Confession*, reste en termes très affectueux avec Tattet.

(250) Et sans doute l'abbé est-il un condensé des divers amis de Lélia, comme Desgenais des camarades de plaisir du poète.

sans arrêt; craignant les rumeurs de l'opinion (251) (ce qui nous fait trouver surprenant qu'elle s'habille parfois en homme, mais il fallait qu'on pût reconnaître George Sand), elle accepte l'amour d'Octave, se soumet à toutes les imprudences qu'il lui fait commettre (252). Elle l'éloigne d'abord; elle le force à voyager, par vertu; lorsqu'il revient, elle s'abandonne à lui, encore par vertu; lorsque les scènes se multiplient, et qu'elle voit l'abîme où tous deux s'enfoncent, elle se sacrifie, toujours par vertu, pour ne pas abandonner l'œuvre morale qu'elle a entreprise (253). Tout le manège vénitien, que Musset connaît lorsque son livre paraît, on n'en trouve nulle trace. Il peint une sainte. Et pour la sanctifier davantage, il n'hésite pas à charger Octave. On commence par le découronner de son génie. Il s'agit simplement d'un amateur distingué (254). Après quoi on l'ampute de sa jeunesse, jeunesse du visage ou candeur que Lélia exaltait dans ses lettres au Confesseur. A peine si Musset signale cette candeur, comme à regret (255). Encore n'en pare-t-il son personnage qu'avant la débauche; et tout cela est déjà dans le passé lorsqu'Octave rencontre Brigitte. Il apparaît alors secoué d'inquiétudes. Rien en lui ne rappelle la spontanéité de ce cœur dont Musset dira plus tard :

Il était gai, jeune et hardi;
 Il se jetait en étourdi
 A l'aventure.
 Librement il respirait l'air
 Et parfois il se montrait fier
 D'une blessure (256).

Gai, jeune, hardi, certes ce ne sont pas les épithètes qui conviennent à celui d'Octave. Son intelligence même, Musset la juge sans bienveillance : « Je m'étais fait un grand magasin de ruines, jusqu'à ce qu'enfin n'ayant plus soif à force de boire la nouveauté et l'inconnu, je m'étais trouvé une ruine moi-même » (257). Nous voilà loin du poète que nous avons

(251) De là la lettre où elle prie Octave de s'éloigner (III^e partie, chap. VII).

(252) Cf. toute la IV^e partie du roman. Aussi les commérages vont-ils leur train dans le pays.

(253) C'est peut-être là, chez Brigitte, le trait par lequel elle ressemble le plus exactement à George Sand.

(254) La liste de ses lectures l'atteste. Encore l'auteur prend-il soin de dire que son personnage n'avait pas tiré de cette culture acquise sans méthode tout le profit possible.

(255) I^{re} partie, chap. IV : « Cependant sur cette ruine il y avait quelque chose de bien jeune encore; c'était l'espérance de mon cœur, qui n'était qu'un enfant. »

(256) *A mon frère revenant d'Italie* (mars 1844).

(257) I^{re} partie, chap. IV.

vu mettre de l'ordre dans ses idées, et qui vient de prouver, à plusieurs reprises, l'originalité de son génie. Que si nous passons à l'attitude d'Octave envers sa maîtresse, le portrait n'est guère plus fidèle. Sans doute, la défiance qu'on décrit ici, Alfred en a empoisonné la vie de Sand; les scènes auxquelles nous assistons, il les a faites. Mais, au moment où l'on dépeint les soupçons d'Octave, on prend soin de leur enlever tout fondement; on nous montre la conduite de Brigitte et de Smith pleine de loyauté. Tout le récit s'en trouve faussé. D'autre part, après avoir enlevé à ces soupçons l'excuse de la clairvoyance, on leur ôte celle du déséquilibre nerveux. Ou plutôt ce déséquilibre, on en brouille la source; il naît ici de la débauche; et l'on fait d'un demi-malade (258) un homme en parfaite santé. C'est encore une façon de déformer la vérité. Ensuite, cet homme, on le montre comme un habile manœuvrier; relisons les derniers chapitres de la *Confession* et le détail des pièges que sa jalousie tend à Brigitte : il s'éloigne pour les laisser seuls, Smith et elle, rentre brusquement pour les surprendre; lance de fausses nouvelles pour en étudier les répercussions (259) sur leurs visages. C'est lui qui mène l'intrigue; or, en fait, Alfred n'a été qu'un jouet entre les mains de l'infirmière et du médecin. Enfin, autre déformation, lorsque le jeune homme se résigne au sacrifice, on fait naître sa décision d'un sursaut soudain; un bref chapitre (260) suffit à montrer l'exil d'Octave. Ainsi nous avons affaire à un portrait poussé au sombre, — comme, chez Brigitte, à un portrait poussé au beau. Paul de Musset avait raison, lorsqu'il écrivait à propos d'un des Chapitres (261), il « contient quelques souvenirs de la jeunesse d'Alfred de Musset et du temps de ses études, mais présentés à dessein sous un jour défavorable, et racontés avec une exagération qui en change complètement le caractère, de sorte que le héros de ce roman devient un homme très différent de l'auteur. Si Alfred de Musset eût songé à faire son portrait, en écrivant ce passage, il se serait étrangement calomnié ». Et M. Doumic, de son côté, n'avait pas tort, quand il déclarait (262) que dans la *Confession*, comme dans *Elle et Lui*, « il manque un personnage et qui, à vrai dire, est essentiel, c'est George Sand ». Toute la psychologie du roman est fausse, romantiquement fausse, parce qu'on a glissé la vertu

(258) Je pense au Musset de 1834-1835.

(259) V^e partie, chap. V.

(260) Le dernier de l'ouvrage.

(261) Il s'agit du chap. IV de la I^{re} partie, et les remarques de Paul de Musset figurent en note (p. 42).

(262) Cf. *Amours romantiques*. (*Revue des Deux-Mondes*, 15 janvier 1897.)

d'un côté, les torts de l'autre. Allons plus loin; la psychologie est faussée, non seulement parce que le poète a voulu « élever un autel » à son ancienne maîtresse, mais par une recherche du romanesque, qui n'est pas, elle non plus, dans ses habitudes. Le sujet, sans doute, l'y poussait. Rien qu'en racontant l'histoire vénitienne, Musset devait tomber dans le romanesque. Mais il en a ajouté, voilà le rare. Prenons deux exemples : Octave, pour se distraire, mène la vie joyeuse; ses camarades le placent, dans un souper, à côté d'une fille d'Opéra; elle se livre à quelques coquetteries; le jeune homme essaie de s'étourdir en y répondant, puis l'écœurement le prend. Telle est l'anecdote exacte (263). Dans la *Confession*, voici comment Musset la transforme : d'abord il pousse Octave chez Marco (264); il l'y fait rester; et, quand le dégoût s'empare de son héros, il n'a garde de lui laisser ses raisons réelles; Octave aperçoit une lettre ouverte. Qu'y voit-il? « Elle est morte hier, à onze heures du soir; elle se sentait défaillir; elle m'a appelée et elle m'a dit : Louison, je vais rejoindre mon camarade; tu vas aller à l'armoire, et tu vas décrocher le drap qui est au clou; c'est le pareil de l'autre... elle étendait la main, en criant : ne pleure pas! Et elle a poussé un tel soupir ». Qui cela, elle? Octave le demande. « C'est ma mère qui est morte. Vous ne venez donc pas près de moi ». Le beau contraste entre le luxe de la courtisane (265) et l'intérieur que cette lettre évoque; entre le deuil et l'amour mercenaire; entre la douleur de l'âme et les jouissances du corps. Ensuite, dans la dernière partie du roman (266), Octave ne peut se résoudre à abandonner Brigitte à un nouvel amour. Elle dort, là, tout près; l'idée du meurtre le hante; il saisit un couteau, s'apprête à frapper : « Je rejetai le drap pour découvrir le cœur... et j'aperçus entre les deux seins blancs un petit crucifix d'ébène. Je reculai frappé de crainte; ma main s'ouvrit et l'arme tomba ». Voilà bien le romanesque; ce crucifix, c'est la vieille tante de Brigitte qui le lui avait donné « à son lit de mort », naturellement. L'effet attendu se produit : « Seigneur mon Dieu! dis-je en tremblant, seigneur mon Dieu, vous étiez là! » Ainsi lyrisme à découvert, personnages faussés à dessein, aventures romanesques, voilà ce qui caractérise le plan primitif de la *Confession*. Plan qui ne manque pas de grandeur, lorsqu'on songe qu'il fut dessiné

(263) Telle que Musset la narrait à George Sand (lettre du 30 avril 1834).

(264) II^e partie, chap. IV.

(265) Car Musset a dit : « Sa chambre était comme elle, sombre et voluptueuse; une lampe d'albâtre l'éclairait à demi. Les fauteuils, le sofa étaient moelleux comme des lits, et je crois que tout y était fait de duvet et de soie. »

(266) V^e partie, chap. VI.

à un moment où notre poète ne pouvait plus ignorer la vérité sur les événements de Venise. Sand se tint satisfaite de l'ouvrage (267); elle le pouvait.

Mais ce n'est pas là toute la *Confession*. Car il s'agit ici non seulement d'Octave, mais d'un *Enfant du siècle*. Musset vise à retrouver, à travers l'aventure personnelle, la psychologie de toute une génération. Souci étranger au plan primitif. Pourquoi ce changement? On peut reconnaître là, ce goût de l'universel que nous avons déjà signalé chez lui. Et puis, seconde raison, Musset, en cours de route, a perdu la foi en l'idole qu'il devait encenser. Quand il avait entrepris son roman, il était convaincu de sa propre indignité et de la magnanimité de « ses grands amis »; à leur grandeur d'âme, il devait cette révélation que, sur les ruines d'un amour saccagé, l'amitié peut éclore. Voilà la merveille qu'il veut raconter. Mais, tandis qu'il se met à la tâche, la passion reprend ses droits et les mots que Sand écrira avec lassitude : « Adieu donc le beau poème de notre amitié sainte... Tout cela était donc un roman? » (268) Musset les pense de son côté. Ce qu'ils ont pris pour de l'amitié, c'était encore de l'amour; toute une partie de son roman s'écroule dans la joie de la passion retrouvée. Il y a plus : le temps passe, à nouveau. Tattet raconte à Alfred ce qui se cachait de comédie sous les scènes de Venise. Sand se défend assez mal pour éclairer tout à fait le poète. Que reste-t-il du premier projet? des débris : l'amitié était un leurre, l'enthousiasme de Venise une duperie. Musset, pourtant, continue son roman. Pour quels motifs? Volonté de tenir sa parole, désir de réparer des torts que les révélations de Tattet ne lui font point oublier? La silhouette qu'il trace de Brigitte autorise à le croire. Peut-être aussi le personnage d'Octave l'intéresse-t-il? En tout cas, il continue la *Confession*; mais il en change l'orientation. Désormais, l'attention se concentre

(267) On lit dans les papiers de Buloz : « Elle (Sand) m'implore d'empêcher Musset de l'attaquer. » C'est la vérité. Lélia lui écrivait : « J'ai pensé à ce que vous m'avez dit du livre de Musset; ne le mettez pas sous presse sans le lire, mon ami, et si vous avez quelque influence sur lui, ne me laissez pas injurier... Vous êtes, je crois, près d'Alfred, dans une position qui vous donne le droit de représentation et d'observation; je suis votre marchandise, et il ne peut trouver mauvais que vous défendiez l'honneur d'un nom qui est votre fonds de boutique... Menez cela à bien... Ce dont Alfred ne se doute guère, ce que je n'ai jamais eu la cruauté de lui dire nettement, c'est que sa réputation est plus attaquée que la mienne... Il se ferait plus de mal qu'à moi. » (Lettre citée par M^{me} Pailleron, la *Revue des Deux-Mondes et la Comédie Française*.) Mais, à peine la *Confession* parue, le ton change. « Le roman d'Alfred est magnifique... très supérieur à *Adolphe*, de Benjamin Constant » (10 février); « le livre d'Alfred a-t-il enfin le succès qu'il mérite? » (23 février). Il ne lui déplairait pas, en effet, maintenant, que tout le monde le lise.

(268) George à Alfred. (*Lettre de Nohant*, septembre 1834.)

sur le jeune homme. Brigitte n'apparaît qu'au milieu de l'ouvrage (269), et nous revenons d'un récit d'aventure à une étude psychologique. Mais encore, quel en est le thème? celui de *Lorenzaccio*, celui de *La Coupe et les Lèvres* : la débauche qui saisit sa proie, et ne la lâche plus. Histoire pathétique où nous n'entendons que des remords, des cris et des sanglots. Cette aventure qui fait de la débauche une fatalité, on a le droit de dire qu'elle est romantique, jusque dans ses accents même. Mais il y a plus. Octave devient peu à peu l'image de toute sa génération. C'est que Musset ne se borne point à étudier le glissement d'une âme vers le mal. Il veut s'expliquer et nous expliquer cette déchéance. Si son personnage s'abandonne, c'est que l'amour l'a blessé, l'amour, son unique idéal (270). Et, dès lors, tout lui paraît vide. Il a tort, dira-t-on; et Musset n'y contredit point. Mais où voudrait-on qu'il se prit, ce malheureux Octave? Regardez le siècle. On a enlevé à l'homme la religion; on ne lui offre partout qu'une activité diminuée : les mesquineries d'une politique sans élan, à lui qui a connu l'épopée napoléonienne; l'atmosphère de la Monarchie de Juillet, à lui qui suivit les batailles de l'Ecole romantique (271). Où qu'il se tourne, tout le déçoit; et voilà comment Octave devient l'*Enfant du Siècle*. Cela encore apparaît nouveau dans l'œuvre de Musset : jamais auparavant, lorsqu'il avait parlé de ce siècle sans foi (272), il ne s'était identifié à lui de façon si étroite. Or, cette nouveauté, n'y reconnaît-on point une des tendances de l'Ecole? Fusion dans un même personnage, des sentiments de l'auteur et de ceux qui agitent ses contemporains; avant Octave, le *René*, de Chateaubriand, la réalisait, et encore, le chantre des *Méditations* (273); enfin Hugo ne professe-t-il point que le poète doit être l'interprète du peuple qui l'entoure? Une seule différence; lorsqu'il s'identifie avec sa génération, Musset n'éprouve nulle complaisance. L'étude aboutit à une condamnation. Ainsi, le second plan du roman

(269) Exactement au chap. III de la III^e partie.

(270) I^{re} partie, chap. IV : « Quant à moi, je ne concevais pas qu'on fit autre chose que d'aimer; et lorsqu'on me parlait d'une autre occupation, je ne répondais pas... Je n'avais vécu que par cette femme; douter d'elle, c'était douter de tout; la maudire, tout renier; la perdre, tout détruire. »

(271) I^{re} partie, chap. II.

(272) Cf. *Rolla*, I^{re} partie.

(273) Rappelons les paroles de Cuvier à Lamartine : « Lorsque, dans un de ces instants de tristesse et de découragement qui s'emparent quelquefois des âmes les plus fortes, un promeneur solitaire entend, par hasard, résonner de loin une voix dont les chants doux et mélodieux expriment des sentiments qui répondent aux siens, il est comme saisi d'une sympathie bienfaisante. Tel a été, monsieur, l'effet que produisirent vos premières *Méditations* sur un grand nombre de ces êtres sensibles que tourmente l'énigme de ce monde. » (Réception de Lamartine à l'Académie.)

rèvéle, comme le premier, un retour vers les idées du Cénacle, vers sa manière. En effet, le lecteur ne peut pas ne pas être frappé ici par l'âpre sonorité du style. Ni ironie, ni sourire. L'auteur se plaît aux tableaux où la philosophie se mêle à l'histoire (274); il verse dans de longs monologues; l'éloquence le tente; une éloquence semée d'apostrophes, tordue de passion (275) où passe l'écho des lettres échangées entre Paris et Venise; et le souvenir nous vient des tirades de Perdican et de Camille. Tous ces écrits portent la même griffe. Celle de la passion, sans doute; mais aussi, celle du Cénacle.

Lorsqu'on a étudié coup sur coup ces trois ouvrages nés de la crise, lorsqu'on les a rapprochés, pour mieux distinguer l'orientation nouvelle du génie de Musset, on ne peut pas lire sans surprise les formules dans lesquelles M. Doumic définit le Musset d'après Venise (276) :

Le poète dépouille son émotion de tous les éléments particuliers, de tous les traits qui l'auraient faite étroite et précise... Les personnes, les noms, le décor extérieur, le lieu, l'heure, la date autant de détails que nous sommes libres d'imaginer à notre gré... Subitement toute déclamation vaine, toute la fausse rhétorique, celle de l'art et celle du sentiment, ont disparu; il n'y a plus de place que pour la vérité (277).

En somme, un lyrisme moins indiscret, aucune trace d'éloquence; donc, l'impression la plus opposée à celle que nous tirons de notre lecture. Pareille contradiction aurait de quoi nous troubler si nous n'apercevions la cause du malentendu. L'écrivain que M. Doumic définit, c'est le poète des *Nuits* (278); et dès lors il a raison. Mais où il nous semble avoir tort, c'est lorsqu'il cherche, dans les *Nuits*, le Musset d'après Venise. Erreur que la critique commet presque d'un seul élan; et voilà pourquoi il y faut insister. Car, dans la production littéraire d'Alfred après la passion, les *Nuits* marquent la seconde étape. Pendant la première, au contraire, Musset est avant tout prosateur. Les dates l'établissent : il a fallu des mois pour que la Muse vienne à nouveau le

(274) Cf. le deuxième chapitre de la première partie.

(275) Par exemple, les réflexions sur la volupté (III^e partie, chap. XI), ou les méditations de Brigitte (V^e partie, chap. V).

(276) En l'opposant au Musset de la première époque, au Musset de *Rolla*, comme il dit. Or, le choix me paraît discutable : *Rolla* a été écrit pendant l'été de 1833, au moment où la passion naissait déjà dans le cœur du poète.

(277) Cf. *Amours romantiques* (*Revue des Deux-Mondes*, 15 janvier 1897).

(278) M. Doumic n'écrit-il pas, opposant Musset à Sand : « L'auteur de *Jacques* est encore celui d'*Indiana*. Le poète de *Rolla* est devenu le poète des *Nuits* » ?

visiter; mais, tandis qu'elle s'abstenait, il recommençait à produire; les dernières scènes de *On ne badine pas*, *Lorenzaccio*, le plan de la *Confession*, c'est là qu'il faut chercher Musset, si l'on veut suivre dans son œuvre les traces de la grande aventure. Procéder d'autre manière, ce serait s'exposer à ne point donner leur vraie portée aux *Nuits*, à ne pas comprendre le redressement qu'elles attestent. Car Musset, à travers ses ouvrages de la première étape, apparaît très différent du portrait que trace M. Doumic. Que parle-t-on de simplicité et de discrétion? Le voici débordant de passion, saisi d'une exaltation qui se traduit dans la grandiloquence des tirades, dans l'abondance des monologues; incapable de cette ironie qui le caractérisait hier; le voici travaillé d'ambitions nouvelles, se plaisant à philosopher et à sermonner, docile aux chimères du romanesque, rapproché de Shakespeare et de Goethe, de Chateaubriand et de Rousseau, ces maîtres avoués du Cénacle; le voici enfin, hanté par cette idée que la débauche est un mal incurable, sorte d'idée fixe que nous retrouvons dans *On ne badine pas*, comme dans *Lorenzaccio*, comme dans la *Confession*. Tel est le Musset de la tourmente. Toutefois, le propre des tourmentes est de tordre tout sur leur passage, puis de disparaître; il arrive que leur déchaînement produise d'admirables spectacles pendant quelques heures; elles ne sauraient s'éterniser. Ainsi celle qui nous occupe. Tous ces éléments qu'elle a fait déferler sur le génie de notre poète, assez vite Musset s'en choque. Dès le mois de décembre 1834, son poème *Une Bonne Fortune* atteste qu'il reste fidèle à sa manière d'autrefois; et que d'autres preuves on peut invoquer! Déjà en pleine passion, au moment de faire paraître *Lorenzaccio*, une inquiétude tenaille l'esprit du poète. « Je vais publier ces deux volumes de prose de *Lorenzaccio*. Cela ne peut que me faire tort » (279). Cette crainte établit bien qu'une partie de lui-même proteste contre certains accents de son œuvre. Lorsqu'il s'agira, par la suite, d'éditer la *Confession*, le divorce éclatera de façon plus manifeste. C'est que nous serons alors en 1836, près d'un an après la rupture définitive. L'ouvrage, conçu aux heures de frénésie, ne répond plus à l'idéal du moment. Aussi, quand Buloz demande à Musset de reprendre certains chapitres, le poète s'y refuse-t-il (280). Il reconnaît que des remaniements s'imposent (281). Mais, ajoute-t-il : « Si je veux revoir cela moi-

(279) D'Alfred à George (10 mai 1834).

(280) Cf. les papiers précieux publiés par M^{me} Pailleron (la *Revue des Deux-Mondes et la Comédie Française*).

(281) « Il faut pourtant que ce qui est de trop soit corrigé », écrit-il alors à Buloz.

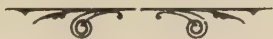
même, je n'y ferai rien qui vaille » ; et de lui-même il propose qu'on soumette le livre à Sainte-Beuve (282). Pareil détachement en dit long. Car il ne s'agit pas d'un geste d'auteur piqué. La preuve? lorsque Buloz s'excusa des réserves que contenait, à côté des éloges, l'article de Sainte-Beuve (283), Musset lui répondit : « Son article est très bien; que diable voulez-vous donc? je n'en mérite, à coup sûr, pas autant » (284). Et de fait, dans une lettre à Liszt (285), il se montre plus sévère que le confesseur de Lélia :

Le livre dont vous me parlez n'est qu'à moitié une fiction et assurément, comme vous le dites, il pourrait et devrait être plus long. Je ne crois pas pourtant donner jamais des frères à ces deux volumes, par la même raison que je ne les corrigerai pas, comme j'en avais d'abord l'intention.

Ces sortes d'ouvrages, intéressants ou non, sont en dehors de l'art; ils ne me semblent pas assez vrais pour des mémoires, à beaucoup près, et pas assez faux pour des romans. Le lecteur doit chercher en vain l'attrait d'une réalité qui lui échappe à chaque instant, tandis que le pauvre auteur, tout nu derrière un manteau troué en mille endroits, sent la critique au vif et reçoit estocades précisément là où il se découvre.

Aborder, d'ailleurs, le monde tel qu'il est, dire les choses, est impossible.....

Je ne connais pas de condamnation plus nette. L'on voit là à plein que le Musset de 1836 n'est plus celui de 1834. Il s'agissait bien d'une crise qui, arrêtant l'évolution de notre poète, l'a rejeté pour un temps vers le Cénacle; crise pendant laquelle il a écrit son drame romantique et son roman romantique. Mais elle ne tarde point à se dénouer; et dans le calme reconquis, Musset va regagner, par étapes, la route où il marchait autrefois.



(282) « Mais », ajoute Musset, « j'ai peur qu'il ne soit un peu froid pour moi, à cause de toutes ces dernières circonstances; que le diable m'emporte si je lui en veux! Mais vous savez comme va le monde! »

(283) Article paru dans la *Revue des Deux-Mondes*, le 15 février 1836.

(284) Lettre citée, elle aussi, par M^{me} Pailleron.

(285) Lettre écrite le 20 juin 1836.

CHAPITRE XII

Le Retour à l'Equilibre « Les Nuits » — « Le Chandelier »

LA REPRISE DES HABITUDES ANCIENNES.

Ce second retour à l'équilibre intellectuel atteste, une fois encore, le parallélisme entre l'œuvre du poète et sa vie. En effet, depuis les derniers jours d'avril 1834 jusqu'en 1836 (1), l'état d'âme de Musset, son existence vont se transformant. C'est d'abord l'heure de l'enthousiasme, et cet envoûtement se prolonge jusqu'au retour de Bade. Alors, avec l'automne, commence la seconde période : la liaison s'est renouée. Mais plus Musset avait idéalisé le portrait de Lélia, plus le modèle le déçoit. C'est l'heure de l'inquiétude. Qu'il continue d'aimer George, on n'en peut pas douter; mais il l'aime comme une maîtresse, et non plus comme un guide. C'est alors que Tattet rapporte à son ami tout ce qu'il a appris de Pagello; et, de ces révélations, date une nouvelle période. Sand a perdu jusqu'à la confiance du poète. Ainsi, depuis l'été 1834 jusqu'à la fin de l'hiver suivant, Alfred échappe chaque jour davantage à l'action intellectuelle de Lélia. Enfin, au début de mars 1835, survient la rupture. Désormais, ils resteront des étrangers l'un pour l'autre (2). Le dernier lien est rompu, qui rattachait Musset non seulement à son ancienne maîtresse, mais au milieu dans lequel il l'avait suivie pendant deux ans. Il se trouve rejeté dans son milieu à lui. Et, peu à peu, les soirées mondaines, les parties joyeuses, les promenades avec ses anciens amis recommencent; le Musset d'autrefois reparaît.

Tout d'abord, il s'examine, comme en 1832. Et je vois ce qu'on peut m'objecter : après son retour d'Italie, il aimait

(1) Date où Musset revient manifestement à sa manière d'avant la passion. Il va de soi qu'ici l'on ne saurait préciser à quelques mois près. C'est pourtant dès le début de 1837 que ce retour paraît flagrant.

(2) Sans doute, l'un et l'autre proclameront par la suite qu'à chaque rencontre ils ont eu plaisir à se serrer la main. Mais, en fait, ils sont moins que des étrangers : parfois un souvenir les aigrit l'un contre l'autre; sans compter que chacun d'eux a, dans son entourage, des gens bien intentionnés qui prennent soin de déprécier l'absent. Ainsi pour le poète sa famille, Tattet, ses confidentes (la marraine, M^{me} de Castries), pour Lélia, de vieux amis (Planche, Papet, Boucoiran), sans compter Sainte-Beuve.

aussi à s'enfermer, durant des heures. Mais nous savons où l'entraînaient alors ses méditations; il revivait sans cesse l'aventure amoureuse; il dialoguait avec l'absente; il s'agissait moins de réflexions que de souvenirs. Rien de pareil maintenant. Sa sensibilité, épuisée par les excès de la passion, s'affaisse et sommeille. Comme après les *Contes d'Espagne* et la première trahison d'amour, elle se retire après avoir tout submergé; et c'est sur lui tout entier, sur son avenir intellectuel, sur ses goûts, ses œuvres que Musset s'interroge. Ces réflexions, il en a tracé lui-même un tableau, plusieurs années après l'événement, dans une page du *Poète déchu* (3). Il faut la méditer :

Je crus d'abord n'éprouver ni regret ni douleur de mon abandon. Je m'éloignai fièrement; mais à peine eus-je regardé autour de moi que je vis un désert. Je fus saisi d'une souffrance inattendue. Il me semblait que toutes mes pensées tombaient comme des feuilles sèches, tandis que je ne sais quel sentiment, horriblement triste et tendre (4) s'élevait dans mon âme. Dès que je vis que je ne pouvais lutter, je m'abandonnai à la douleur en désespéré. Je rompis avec toutes mes habitudes. Je m'enfermai dans ma chambre; j'y passai quatre mois à pleurer sans cesse, ne voyant personne et n'ayant pour toute distraction qu'une partie d'échecs que je jouais machinalement tous les soirs (5).

Il s'agit ici de la période d'envoûtement, et retenons l'aveu du poète : elle dura quatre mois (6). Puis :

La douleur se calma peu à peu, les larmes tarirent, les insomnies cessèrent. Je connus et j'aimai la mélancolie. Devenu plus tranquille, je jetai les yeux sur tout ce que j'avais quitté. Au premier livre qui me tomba sous la main, je m'aperçus que tout avait changé. Rien du passé n'existait plus, ou, du moins, rien ne se ressemblait. Un monde nouveau m'apparaissait, comme si je fusse né de la veille. Un vieux tableau, une tragédie que je savais par cœur, une romance cent fois rebattue, un entretien avec un ami me surprenaient; je n'y retrouvais plus le sens accoutumé. Je compris alors ce que c'est que l'expérience, et je vis que la douleur nous apprend la vérité.

Ce fut un beau moment de ma vie, et je m'y arrête avec plaisir; oui, ce fut un beau et rude moment. Je ne vous ai pas

(3) Essai de roman autobiographique. Musset, parvenu à la maturité (1839), y racontait, y résumait et y jugeait toute sa jeunesse.

(4) C'est la mélancolie dont Musset disait à George Sand (août 1834) : « Les angoisses cruelles, les larmes amères ont fait place en moi à une compagne bien chère, la pâle et douce Mélancolie. Ce matin, après une nuit tranquille, je l'ai trouvée au chevet de mon lit, avec un doux sourire sur les lèvres... »

(5) Ces quelques lignes et les extraits suivants ont été publiés dans la *Biographie* (pp. 136-138), par Paul de Musset.

(6) De son retour de Venise (avril 1834) jusqu'à celui de George Sand (10 août 1834).

raconté les détails de ma passion (7). Cette histoire, si je l'écrivais, en vaudrait pourtant bien une autre; mais à quoi bon? Ma maîtresse était brune; elle avait de grands yeux; je l'aimais, elle m'avait quitté; j'en avais souffert et pleuré pendant quatre mois; n'est-ce pas en dire assez? (8).

Donc tout cela se rapporte encore aux angoisses du printemps et de l'été 1834. Pourtant les réflexions dont il nous parle changent d'objet. C'est sa propre transformation qui l'intéresse; et lui-même distingue fort bien les étapes de sa méditation; voici la première :

Je m'étais aperçu tout de suite du changement qui se faisait en moi, mais il était bien loin d'être accompli. On ne devient pas homme en un jour. Je commençai par me jeter dans une exaltation ridicule. J'écrivis des lettres à la façon de Rousseau, je ne veux pas non plus vous disséquer cela. Mon esprit mobile et curieux tremble incessamment comme la boussole, mais qu'importe si le pôle est trouvé?

Or, cette correspondance, nous en connaissons les dates et la durée (9). Voici maintenant la seconde époque :

J'avais longtemps rêvé; je me mis enfin à penser. Je tâchai de me taire le plus possible. Je retournai dans le monde; il me fallait tout revoir et tout apprendre.

On est difficile quand on souffre, et ce n'est pas aisé de plaire au chagrin. Je commençai, comme le curé de Cervantès, par purger ma bibliothèque et mettre mes idoles au grenier. J'avais dans ma chambre quantité de lithographies et de gravures et la meilleure me sembla hideuse. Je ne montai pas si haut pour m'en délivrer, et je me contentai de les jeter au feu. Quand mes sacrifices furent faits, je comptai ce qui me restait. Ce ne fut pas long; mais le peu que j'avais conservé m'inspira un certain respect. Ma bibliothèque vide me faisait peine; j'en achetai une autre, large à peu près de trois pieds et qui n'avait que trois rayons. J'y rangeai lentement et avec réflexion un petit nombre de volumes; quant à mes cadres, ils demeurèrent vides longtemps; ce ne fut qu'au bout de six mois que je parvins à les remplir à mon goût; j'y plaçai de vieilles gravures d'après Raphaël et Michel-Ange (10).

En procédant à cette épuration, Musset ne sacrifie pas à des sympathies d'un moment, mais à des préférences qui

(7) Celui qui parle ainsi n'est pas Musset, mais un écrivain imaginé par lui à sa ressemblance. Et voilà pourquoi il peut s'exprimer de la sorte, trois ans après la publication de la *Confession*.

(8) Ce résumé si rapide, si dépouillé montre bien la différence qui sépare le Musset de 1839 et celui qui écrivait la *Confession d'un Enfant du Siècle*.

(9) Elle se poursuit, plus ou moins régulière, d'avril 1834 à mars 1835.

(10) C'est-à-dire deux artistes qui, déjà en 1832, étaient l'objet de ses prédilections.

sont encore les siennes, en 1839 (11). Le reclassement qu'il opère ainsi dans sa bibliothèque nous aiderait à distinguer le vrai visage du Musset d'après la passion, si nous pouvions savoir quels ouvrages furent écartés, quels autres conservés. Or, nous le pouvons, grâce au biographe. Pas complètement; il ne nous a pas donné de précisions sur les livres montés au grenier. Mais il a dressé la liste des élus (12) :

Les classiques français du xvii^e siècle, Sophocle, Aristophane, Horace, Shakespeare, lord Byron, Goethe, les quatre grands poètes italiens en un seul volume, Boccace, Rabelais, Mathurin Régnier, Montaigne, le Plutarque d'Amyot et André Chénier... Dans les cadres vinrent se placer une gravure de la *Sainte Cécile* de Raphaël, don d'Alfred Tattet; puis la *Vierge à la Chaise*, celle aux *Candélabres*, la *Poésie du Vatican*, la *Sainte Catherine d'Alexandrie*, l'*Alerte au Camp*, de Michel-Ange, et le *Goliath*, de Jules Romain.

Tels sont les « Vieux Amis » (13) vers lesquels Alfred se tourne; les maîtres — maîtres de la plume ou du pinceau, peu importe —, qui l'entourent lorsque la muse des *Nuits* ou l'inspiration dramatique viennent le visiter. Car c'est là, entre Raphaël et Michel-Ange, entre nos classiques, les Italiens et Shakespeare, qu'il va écrire la *Nuit de Mai* et la *Lettre à Lamartine*, *Barberine* et le *Chandelier*. En vérité, lorsqu'un poète a choisi avec tant de soin les auteurs qu'il reçoit dans son intimité, on peut modifier le proverbe : « Dis-moi qui tu lis, je te dirai qui tu es ». Et de fait, Musset apparaît comme un indépendant (14). Sans souci des ostracismes d'Ecole, il cède à ses sympathies; il s'unit aux vaincus de 1830 dans le culte des antiques et de nos classiques; il communique avec les vainqueurs dans l'admiration de certains écrivains de l'Europe moderne et dans celle d'André Chénier. Bref, il pourrait mettre en exergue à ses œuvres de 1835 et des années suivantes, ces vers de 1831 :

Racine, rencontrant Shakspeare sur ma table,
S'endort près de Boileau qui leur a pardonné (15).

Eclectisme qui à l'époque était une rareté (16). D'ailleurs, il n'empêchait pas notre poète d'avoir des goûts très nets;

(11) Quatre ans plus tard. On le sent rien qu'à lire le fragment que nous venons de citer.

(12) Cf. *Biographie* (p. 138).

(13) C'est ainsi, d'après le biographe, qu'Alfred de Musset nommait lui-même les livres gardés par lui.

(14) Voilà le premier trait que nous distinguons. Il existait déjà, chez lui, en 1832.

(15) *Secrètes Pensées de Raphaël*.

(16) Chez les hommes de lettres militants. Et la preuve qu'il y avait là une attitude rare, c'est qu'on n'hésita pas, lorsque Musset, dans son Discours académique, exprima des sympathies éclectiques que ses choix de 1835 attestent, à l'accuser de trahison.

d'abord le goût des choses de l'homme. Mettons à part Byron et quelques conteurs italiens, la plupart des auteurs qu'il a gardés près de lui sont des chercheurs d'âmes. Leurs points de vue diffèrent et leur méthode, et leurs procédés et leur facture (17), mais la curiosité psychologique leur est commune; et c'est elle qui leur donne ici droit de séjour. En second lieu, si Musset choisit les maîtres, et dédaigne les disciples, adopte Sophocle et Racine, Corneille et Molière, sans faire de place à Voltaire ni à Marivaux, ni à Beaumarchais, admet Shakespeare, Goethe et Byron, sans ranger à côté de leurs œuvres celles de nos romantiques, si, dans les cadres, il se plaît à placer des vierges de la Renaissance italienne, tous ces choix révèlent le goût qui le porte vers la simplicité primitive, vers la beauté idéale, stylisée. Si l'on cherche quels sont ses siècles, ses patries de prédilection, on trouvera, comme autrefois, l'Hellade de Sophocle et d'Aristophane, l'Italie renaissante, et le siècle de Louis XIV; toutes les époques où dans l'ordre (18) l'art s'épanouit, quel que soit le régime qui en favorise l'éclosion : démocratie athénienne, despotisme des Médicis, pouvoir personnel du Roi Soleil. Car le Musset de 1835 garde le culte de l'art. Et de même il garde, dans l'observation du cœur humain, le souci de la vérité. Les noms d'Aristophane, de Molière, de Sophocle, de Racine, de Shakespeare, d'Horace, nous en sont garants. Certes, il ne lui déplait pas que cette vérité prenne le relief de la verve (19) : les crudités du grand Will et les grosses plaisanteries de Rabelais, la gauloiserie de Régnier, les farces de Molière l'attirent. Par contre, le romanesque n'a plus d'attrait pour lui. Sur ces trois rayons, comptons les romans d'imagination sentimentale, à peine en découvrirons-nous un : *Werther*. Tel apparaît le Musset d'après la passion. Il se peut que cette crise de deux années l'ait bouleversé, qu'un « Monde nouveau » lui soit apparu (20); les écrivains du règne de Louis XV ne trouvent pas place sur son étagère; sans doute parce qu'il en veut à leur raison agressive d'avoir démoli la foi, l'enthousiasme qui lui semblent nécessaires plus que jamais. De même, il ne se plaît plus en compagnie des conteurs érotiques. Et l'explication surgit : si l'âme de Musset est trop ardente pour s'accommoder de Voltaire, son esprit est devenu trop sérieux pour trouver de l'agrément

(17) Et sans doute est-ce plutôt par le fonds commun que par ces diversités que les écrivains choisis par Musset lui plaisaient.

(18) Et nous reconnaissons encore ici un goût qu'il avait déjà en 1832.

(19) Autre point important : car la verve rabelaisienne ou shakespeareienne, qu'il prisait fort au temps du *Spectacle*, semblait n'avoir plus d'attrait pour lui depuis Venise.

(20) Et que les livres les plus familiers n'aient plus eu pour lui « le sens accoutumé », selon les expressions du *Poète déchu*.

aux aventures de Faublas (21). Mais les écrivains qu'il garde auprès de lui, les peintres dont il s'entoure, étaient déjà ses familiers en 1833, les goûts que nous venons de lui découvrir pour la simplicité, pour la beauté stylisées, pour l'art, pour la vérité, pour la verve française ou gauloise, pour la Grèce antique, pour l'Italie de la Renaissance, pour nos classiques, son éclectisme même, autant de tendances que nous lui connaissions avant la crise. Tandis qu'au contraire, ce qui, dans les dernières scènes de *On ne badine pas*, dans *Lorenzaccio*, dans la *Confession* et dans la *Correspondance* sonnait d'un accent particulier disparaît. Les historiens, les grandiloquents, les sermonneurs sont au grenier. En faut-il davantage pour comprendre ce qui relie le nouveau Musset à l'ancien?

Aussi bien, la vie qu'il mène l'aide-t-elle à se retrouver. Dès la fin de 1834, il avait repris ses habitudes mondaines (22); et, lorsqu'au mois de mars suivant survint la rupture, il ne songea nullement à s'enfermer, comme après son retour. C'est que la situation où il se trouve n'est pas la même les deux fois. Après l'aventure romanesque de Venise, chaque contact avec le monde extérieur lui donnait l'impression d'une adaptation imparfaite entre son ancien milieu et lui. En 1835, l'événement lui a montré la distance qui séparait ses rêves de la réalité; le souvenir qu'il garde de sa passion se mêle de trop d'amertume pour qu'il s'y complaise. Rien ne le retient donc à l'écart du monde; et deux sentiments l'y poussent : le désir d'oublier les heures qu'il vient de vivre; ensuite, une sorte de curiosité : il a déjà l'impression sur laquelle il insistera dans le *Poète déchu* (23) que la douleur l'a transformé. Chaque rencontre avec ses habitudes du passé provoque quelque découverte. Cette promenade qu'il avait faite à travers son cerveau, comme Fantasio, et que, comme Fantasio, il n'avait plus le courage de recommencer, voici qu'elle redevient un voyage plein d'imprévu. C'est assez dire quelle hâte il doit éprouver

(21) Que Musset goûtait au temps des *Contes d'Espagne*. Aussi bien il a dit lui-même dans la *Confession* (I^{re} partie, chap. VII) combien il avait été attiré par les conteurs libertins et comment il les avait, par la suite, abandonnés. Notons toutefois qu'il garde la même sympathie qu'autrefois pour les Contes et Nouvelles de Boccace, du Bandello, de La Fontaine...

(22) Cf. George Sand, *Journal intime*. Elle écrit, un « samedi à minuit », en sortant d'une représentation où elle est allée seule « en bousingot » : « Et là-haut il y a toutes ces femmes blondes, blanches, parées, couleur de rose... Voilà le champ où Fantasio ira cueillir ses bluets. »

(23) Et déjà certains passages des *Nuits* exprimaient la même pensée. Ainsi, en *Octobre* :

L'homme est un apprenti, la douleur est son maître,
Et nul ne se connaît tant qu'il n'a pas souffert...

de heurter au monde sa personnalité nouvelle. « Je retournai dans le monde, il me fallait tout revoir et tout apprendre » (24). Il se lança donc dans le tourbillon de la vie parisienne et retourna parmi les dandies qui l'avaient si bien accueilli naguère. Il retrouvait là les familiers d'autrefois et, au premier rang, mais par intermittences seulement, l'ami qu'il n'avait jamais cessé de voir. Je dis par intermittences, car Tattet, entraîné dans une nouvelle aventure, passa cette année-là toute une partie du printemps et de l'été hors de Paris. Il avait porté ce cœur avide de conquérir et de se donner près d'une jeune femme de la bourgeoisie parisienne, et mariée, qui pis est (25). Ce fut de part et d'autre un de ces amours qui ne réfléchissent point. Fidèle à ses habitudes, le jeune homme entraîna sa maîtresse en province. De là une première absence. Mais le mari se fâcha et aussi la famille de la belle et encore la famille du séducteur (26). Tout Paris jasa sur l'aventure; on parla de procès; tant et si bien que l'infidèle, — c'est la femme que je veux dire, — se décida à reprendre sa place à son foyer. Cependant Tattet ne pouvait rester à Paris. Il s'éloigna donc, deuxième absence, et partit à Bade pour y apaiser son chagrin (27). Le poète, par lettres, le renseignait sur les sentiments de sa famille, et sur leurs amis communs (28). Car l'absence de Tattet n'avait point dissocié la troupe joyeuse. Un animateur maintenait là la gaité : le prince de Belgiojoso. Comme Tattet, il avait une grosse fortune, l'invitation prompte, l'accueil cordial. Comme Tattet il joignait au goût des plaisirs légers, une sensibilité réelle, une intelligence largement ouverte; ce sportif tenait sa place dans les conversations les plus spirituelles, ce dandy était un musicien de talent, ce viveur vibrait au passage de certaines grandes idées (29); par-dessus tout, il restait séduisant, mobile et généreux comme la jeunesse. Musset prit donc plaisir à le rejoindre, tantôt à l'école de natation, tantôt en soirée, tantôt à quelque souper fin. Dès 1835, on le vit reparaitre sur les boulevards, dans les restaurants et les théâtres à la mode, sabler le champagne et jouer à la bouillotte. On le vit, les

(24) Cf. le fragment du *Poète déchu* que nous avons cité.

(25) Dont le nom n'est pas ignoré de la critique. Mais il ne me semble pas nécessaire de le citer ici.

(26) Les lettres de Musset à Tattet le prouvent.

(27) Tout comme Alfred avait fait moins d'un an plus tôt (en septembre 1834).

(28) Je pense notamment aux lettres d'Alfred écrites en juillet et en août 1835.

(29) N'avait-il pas, avant l'exil, été l'un des chefs du carbonarisme? et ne continuait-il pas, une fois réfugié à Paris, à s'intéresser activement à ses compatriotes exilés?

années suivantes (30), accompagner Tattet à Bury, à Margency. C'est assez dire qu'il renoua avec la vie que l'éloquence de George Sand lui avait représentée comme la source de toutes ses souffrances. Il faut bien croire que cette thèse cessa de lui paraître vraie, puisqu'il ne fit point d'effort pour se déprendre et que, à l'avenir, nous ne l'entendrons plus parler de cette débauche qui lui semblait si redoutable en 1834 (31). Il écrivait alors : « J'ai renoncé non pas à mes anciens amis, mais à la vie que j'ai menée avec eux; cela m'est impossible de recommencer. J'en suis sûr » (32). La rupture n'était pas aussi définitive qu'il le pensait.

Il médisait aussi du monde alors, avec un détachement méprisant (33). Or, à partir de 1835, il fréquente de nouveau les salons. D'abord ceux « où mon impolitesse habituelle ne m'a pas ôté mes entrées », comme il disait (34). D'autres encore, où l'entraînaient ses compagnons. C'est ainsi qu'il fut admis chez la princesse de Belgiojoso. Le prince était reçu en ami par son ancienne femme. Des aventures bruyantes l'avaient rendu insupportable comme mari (35), mais ses qualités lui assuraient l'estime de la princesse. Dans ces réunions où la littérature et la musique rapprochaient les familiers du lieu, il se tirait avec maîtrise d'une situation délicate; il était carbonaro et proscrit; lorsque sa femme, décrétée de bannissement, était arrivée à Paris, il lui avait offert la moitié de ses revenus. Ces titres suffisaient à lui ouvrir les portes des salons de Christine Trivulce. Et sans doute est-ce lui qui y fit entrer notre poète. Dans ces réceptions, tout n'était pas fait pour plaire à Musset. Le décor notamment devait le choquer. La princesse n'avait pas le goût simple; elle se faisait, de sa beauté, de son intelligence, de son influence (36), une idée au moins égale à celle de

(30) Ainsi en 1836, il emmène à Margency le modèle de *Bernerette*; ainsi en 1838, il écrit à Bury le sonnet plein d'optimisme :

Qu'il est doux d'être au monde...

(31) La *Confession* est le dernier ouvrage de Musset qui nous représente la débauche comme un mal incurable; et, dès 1836, *Il ne faut jurer de rien* donne clairement à entendre qu'on en peut guérir.

(32) D'Alfred à George (lettre du 30 avril 1834).

(33) Cf. d'Alfred à George, lettre du 10 mai; il y repousse avec horreur l'idée d'aimer une femme du monde : « Partager avec un mari! voir sa maîtresse une heure par jour, et pas tous les jours! donner le quart, la moitié ou les deux tiers de son cœur selon qu'elle est plus ou moins capable de vous comprendre, selon son éducation, son tempérament ou son habileté à mentir! Pouah! »

(34) D'Alfred à George (lettre du 19 avril 1834).

(35) Au lendemain de leur mariage, on l'avait rencontré avec une ancienne maîtresse.

(36) On la recevait avec des attentions délicates chez M^{me} de Récamier. Les maîtres de l'heure : La Fayette, Thiers étaient volontiers ses hôtes. (Cf. sur tous ces points les ouvrages de M. Barbiera : *La Principessa Belgiojoso*, Milan, 1902, et de M. Whitehouse : *Une Princesse révolutionnaire*, Lausanne, 1907.)

ses adorateurs; elle avait donc disposé ses appartements comme un sanctuaire; et, sa pâleur se détachant mieux sur un fond sombre, elle recevait dans des salons tendus de noir, avec des garnitures d'un blanc argenté, « une vraie série de catafalques », disait Gautier. En outre, elle se complaisait aux graves discussions. Chez elle, on parlait politique, les émigrés italiens se trouvant là en grand nombre (37), ou religion (la maîtresse de maison se préoccupait d'exégèse) (38) ou encore histoire et littérature. Les interlocuteurs étaient Mignet et Augustin Thierry, que la princesse préférait à tous (39), Cousin, Thiers, Villemain, Henri Heine. Mais Christine Trivulce ne détestait pas que l'on poussât ces entretiens avec une pointe de pédantisme, qui devait leur enlever de leur charme aux yeux de Musset. Pourtant, il arrivait que la conversation fût du goût du poète, lorsque Heine, Thiers, Alton Shée, Belgiojoso s'y jetaient. On rencontrait là des artistes qu'il aimait, peintres ou musiciens. Liszt se mettait au piano ou Rossini, Bellini faisait sa partie, le prince chantait, c'étaient des heures dont Alfred jouissait en dilettante (40). Enfin la princesse, entourée de quelques amies, ajoutait à ces agréments le prestige d'une beauté à laquelle Alfred devait se prendre cruellement. Voilà qui suffisait à lui rendre chères ces réceptions. On le rencontrait aussi, et souvent, chez la sœur d'Alton Shée, M^{me} Jaubert. Un salon tout différent. Doit-on même parler de salon? Le mot ne va pas sans prétention. M^{me} Jaubert n'en avait aucune. Rien chez elle ne sentait le faste ni l'apparat. On se trouvait là, aux confins de la noblesse et de la bourgeoisie, car la maîtresse de maison tenait à la pairie par sa famille et à la robe par son mariage (41); et en terre parisienne, encore qu'elle prît plaisir à recevoir quelques étrangers (42). Le ton qui régnait là était celui que Musset préférait : de simples conversations, mais comme on les menait à l'époque dans les milieux privilégiés où se retrouvaient les politiques, les acadé-

(37) On voyait chez elle tous les exilés de marque : della Rovere, Tommasseo, Massari, Gioberti.

(38) Elle publia (1842) un *Essai sur la Formation du dogme catholique* (quatre volumes en français).

(39) Elle s'était liée avec Mignet presque dès le début de son séjour en France, et hébergeait Thierry dans un pavillon de son jardin.

(40) De là, peut-être, date sa sympathie pour Franz Liszt (cf. la lettre que nous citons plus loin), et sans doute renforça-t-il là l'admiration qui le portait déjà vers Rossini.

(41) Edmond d'Alton Shée, le frère de M^{me} Jaubert et le condisciple d'Alfred, de sept ans plus jeune que sa sœur, était héréditairement pair de France. M. Maxime Jaubert, de vingt-quatre ans plus âgé que sa femme, avait été substitut, puis avocat général près la Cour d'appel de Paris.

(42) Ainsi les Belgiojoso, la comtesse Kalergis, la princesse de Lichtenstein...

miciens, les écrivains et les artistes, où Berryer et Chenavard, Delacroix et Géraudy, Belgiojoso, Alton Shée, Musset se donnaient la réplique; où les femmes disaient leur mot, des femmes spirituelles comme la maîtresse de maison, et de jolies femmes : la princesse Belgiojoso, la comtesse Kalergis, Aimée d'Alton. Toutes trois auront leur place dans la vie de Musset. Grâce à elles, l'entretien ne tournait jamais à la discussion académique. Et même lorsqu'on faisait de la musique, lorsqu'on consacrait quelques heures à des séances de spiritisme (43), l'esprit et la grâce régnaient là sur des amateurs et des dilettantes. Que Musset, à l'heure des *Nuits*, ait partagé ses moments de loisir entre ce milieu (44) et ses amis dandies, voilà qui prouve combien ses sympathies restaient celles d'autrefois. Car il va là par goût; et la preuve, c'est qu'il y vient parfois hors des jours de réception, comme le comte de la *Porte ouverte*, pour bavarder avec celle qui restera sa « marraine » (45). Sans doute, ils ne sont pas encore parvenus, en 1835, à l'intimité qui les unira plus tard; pourtant, dès lors, ils sont liés d'amitié; ou plutôt ce « sentiment sans nom » dont Musset parlera (46) se tisse entre eux. M^{me} Jaubert éprouvait vraiment de la sympathie pour ses hôtes; elle prenait plaisir à les entendre en tête à tête. Alfred fut vite au nombre des privilégiés qu'elle recevait ainsi. Il en profita avec joie, parce qu'il trouvait à cette amitié un charme particulier. Non que M^{me} Jaubert fût de ces beautés auprès desquelles Musset s'arrêtait. Rien de mystérieux dans son visage, en dépit des yeux éclatants; rien de classiquement pur, malgré la courbe du front; elle avait le nez espiègle et fureteur, la bouche grande, peu de menton. Rien non plus de majestueux dans la silhouette; Musset ne l'appelait-il pas « la plus petite de toutes »? (47) Une miniature; mais cette miniature, placée à côté des portraits les plus magnifiques, n'avait rien à redouter de leur voisinage. Car elle était la grâce même; et ce mot la dépeignait si bien que tous ceux qui l'ont approchée le lui ont appliqué. Disons plutôt les grâces; elle les réunissait toutes : celle du monde, faite d'aisance, de légèreté et de mesure, qui lui conquerrait les sympathies; celle des attitudes, qui changeait

(43) Comme il arriva surtout aux environs de 1838.

(44) En m'exprimant ainsi je ne pense pas seulement au salon de M^{me} Jaubert, mais à celui des Berryer, dans leur château d'Augerville, où l'on fit fête au poète.

(45) Cf. Paul de Musset (*Biographie*, p. 170) : « Un soir, on s'amusait à se donner... des sobriquets fantastiques. La maîtresse de la maison ayant été désignée pour trouver un nom à Alfred de Musset, l'appela le prince Phosphore de Cœur-Volant. Celle qui l'avait ainsi baptisé lui permit de se dire son filleul et de la nommer sa marraine. »

(46) Lettre d'Alfred à sa marraine, le 27 octobre 1837.

(47) Cf. Séché : *A. de Musset* (II, 2, p. 37).

les sympathies en hommages; celle de l'esprit, qui achevait de lui ouvrir les cœurs. Une grâce toute fraîche. La marraine s'intéressait à tout, à la politique et aux cancanes de la vie parisienne (48); elle parlait de tout avec des formules qui n'appartenaient qu'à elle. Donc, Musset ne pouvait pas trouver de confidente plus habile à le comprendre. Ce qu'étaient, entre eux, ces entretiens d'intimité, il est facile de le deviner en relisant les lettres que nous connaissons, ou en écoutant le dialogue du *Caprice*, de la *Porte ouverte* (49). M^{me} Jaubert parlait-elle? Ses paroles ressemblaient à ses billets dont Alfred disait :

Au milieu de ma sotte vie, quand je lis une lettre de vous, je dois avoir un peu l'air d'un homme empoisonné par la fumée de l'asphalte ou du tabac qui entrerait tout d'un coup dans un jardin et qui recevrait dans le nez un coup de vent plein de l'odeur des roses (50).

Le plus souvent, c'était lui qui se racontait. Car elle aimait et savait écouter; la sympathie doublant chez elle une curiosité qu'elle avait grande, il fallait que le poète expliquât par le menu ses sentiments. Non qu'elle eût comme Lélia une vocation prédicante. Mais elle adorait les intrigues sentimentales, surtout lorsqu'elle en connaissait les acteurs; elle se plaisait à raffiner sur elles; tout cela sent son XVIII^e siècle. Donc, elle encourageait les confidences. Le moyen que Musset lui résistât? Certes, s'il était tel que les *Nuits* le dépeignent : hanté de souvenirs douloureux et défiant, il se défendrait. Mais rien n'est moins vrai (51); les heures de mélancolie où le passé se crispe en lui, ce sont des spasmes qui passent. La preuve? dès 1835, il se confie, comme à une sœur aînée (52), à cette marraine que, quelques mois auparavant, il ne connaissait pas. Donc, il reste le même : spontané, ouvert, jeune de cœur, par certains côtés. Car il raconte tout à M^{me} Jaubert; non seulement les inquiétudes, les espérances et les amours du moment; il revient aussi sur l'aventure de Venise; il montre ses documents. Nous savons qu'il lui confia les lettres de Sand, et qu'elle

(48) Sans quoi les lettres du filleul ne seraient pas semées de confidences sur lui-même et de récits d'anecdotes arrivées à des tiers.

(49) On sait, en effet, que la marraine fut le modèle du personnage de M^{me} de Léry dans le *Caprice*.

(50) Lettre dont la date est contestée. M. Clouard la croit de 1840-42, et M. Séché de 1839.

(51) Tous les faits que nous groupons dans ce chapitre et dans le suivant le démontrent.

(52) Et, de fait, la marraine, née en 1803, traita un peu le poète comme elle faisait son propre frère, qui était du même âge que Musset.

eut le loisir d'en prendre copie (53). Elle, de son côté, donnait son opinion et mettait les choses au point. Non par un sermon en forme; l'eût-elle essayé? elle se fût interrompue, au milieu de sa tirade, pour en rire la première; mais par des étonnements, des traits d'esprit et des sourires. Ce que pouvait être la réaction de la marraine en face de l'éloquence de Lélia, qui ne le devine? Il y avait beaucoup de bons sens sous son petit bonnet frivole (54). Son esprit ne pouvait rencontrer le ridicule sans le souligner; sa fantaisie répugnait à l'exagération; son optimisme voyait l'aspect aimable de la vie. Elle avait l'art de prendre au sérieux les petites aventures, sans prendre les grandes au tragique. Tout un jeu d'épingles qui crevaient les mots sonores et les sentiments excessifs. Comme Sand, quelques mois plus tôt, avait exalté en Musset la sensibilité formée dans l'atmosphère du Cénacle, M^{me} Jaubert appuya de tout le poids d'une influence plus discrète, mais plus longue (55), les forces que la passion avait mises en déroute : jugement, goût de la mesure, sens du ridicule, esprit d'indépendance. Deux Muses, dont l'une, impétueuse et soudaine comme l'amour, le ramena jusqu'au seuil du Cénacle, dont l'autre, aimable et patiente comme l'amitié, l'entraîna sur le chemin qu'il avait abandonné. Vue ainsi, M^{me} Jaubert apparaît comme la guérisseuse en rose, tandis que la duchesse de Castries, au même instant, était la guérisseuse en gris tendre (56). Toutes deux hostiles à George Sand et aux exagérations romantiques (57), tournèrent à nouveau Musset vers les joies de la vie; grâce à elles, il se reprit à rire et à aimer. Non pas de cette passion qui l'entraînait vers sa première maîtresse, et plus récemment auprès de George Sand; non pas de ce rire sonore qui le secouait au temps des *Contes d'Espagne*. La crise qu'il vient

(53) Cette copie devint, par la suite, aux mains des héritiers de Musset, la grande arme pour empêcher la publication par George Sand de la *Correspondance* échangée entre Musset et elle; et l'on doit croire aussi que Paul de Musset l'utilisa pour répondre par son *Lui et Elle* au *Elle et Lui* de Lélia.

(54) Comme disait Musset : « La première fois que vous sentirez sous votre bonnet lilas une petite divagation prête d'éclore... » (lettre du 11 août 1835).

(55) Puisqu'elle dura, sans rien perdre de son action directe et constante, jusqu'en 1843.

(56) Musset connaissait la duchesse de Castries depuis le lendemain des *Contes d'Espagne*. Et l'amitié qui les unit ne se démentit jamais. Sûr d'être écouté, encouragé et compris par son amie, Musset ne manquait pas d'aller lui rendre visite lorsqu'il sentait le désarroi le saisir. La duchesse, après avoir été l'une des reines du monde élégant, se trouvait condamnée par sa santé à la retraite. Elle avait accepté la situation avec un courage résigné, mais qui n'excluait ni l'expérience, ni la mélancolie.

(57) M^{me} Jaubert, par une réaction naturelle de son esprit alerte, primesautier, optimiste, et M^{me} de Castries, en vertu de son expérience de la vie et de son indulgence.

de traverser a fait crouler trop de rêves en lui pour que pareil redressement soit possible. Il n'en est pas moins vrai qu'il recommence à se lancer dans des aventures sentimentales, et très vite; quelques mois après la rupture avec Lélia, le voici qui se prend au charme de « Bernerette » (58), l'emmène à Margency, et goûte près d'elle, dans le printemps d'Ile-de-France, des heures d'ivresse ensoleillée. Au même moment, il entreprend la conquête d'une femme du monde. Le biographe parle d'elle longuement (59); d'après lui, ce serait elle qui aurait fait pousser les cris de certaine *Nuit* (60). Mais il met tous ses soins à cacher de qui il s'agit. Ce qu'il dit d'elle, le voici : un amour réciproque l'unit au poète durant quelque temps, amour qu'elle ne sut pas dissimuler (61), auquel elle s'abandonna quelques semaines (62), mais avec déchirement, car elle était mariée, et voulait rester honnête. C'est à propos d'elle que furent écrits les vers qui la baptisent Ninon (63) et la nouvelle où elle s'appelle Emmeline (64); enfin tout ceci se passait à la fin de 1835. La marraine dut en savoir assez long sur l'aventure. Mais nous ne connaissons jamais ce que l'amoureux lui raconta. Aussi bien, l'essentiel est que cette maîtresse ait passé dans la vie du poète, — et que ces deux aventures nous le montrent, malgré certaines défiances qui le font tressaillir (65), jouant au naturel le personnage de Valentin dans les *Deux Maîtresses*. Il y a là la preuve que la quête amoureuse d'autrefois recommence. Par un effort de volonté, pensera-t-on; ne nous y fions pas trop. La nature du poète reprend ses droits. Son

(58) Une grisette qui, en réalité, s'appelait Louise. Musset la connut dès 1836.

(59) Cf. *Biographie* (pp. 151-165), où l'aventure se trouve narrée tout au long.

(60) *La Nuit de Décembre*. (*Biographie*, p. 155.)

(61) Alfred, dit le biographe, « rentra un soir à la maison fort troublé par quelques mots à double sens » que cette femme « venait de lui dire, en les accompagnant de regards plus significatifs que ses paroles » (p. 151).

(62) Après que Musset eut rimé sur elle les stances à Ninon, il y eut « une explication brusque et des aveux complets dont il n'y avait plus à se dédire. Dans ce premier épisode le bonheur de l'amoureux dura trois semaines » (pp. 153-154).

(63) A savoir : les *Stances à Ninon* (incorporées plus tard au conte d'*Emmeline*) : « Si je vous le disais »... et d'autres strophes à Ninon (« Avec tout votre esprit, la belle indifférente... ») qui se trouvent dans la *Biographie* (pp. 161-162).

(64) *Emmeline* parut en 1837.

(65) Ainsi, au moment où se multiplient les rendez-vous avec Bernerette, Musset, soudain pris de panique, s'enfuit chez Tattet (*Biographie*, p. 173). De même, dès les débuts de l'intrigue avec Emmeline, que fit le poète? Il « observa les entourages de cette femme avec défiance, et il crut découvrir les indices d'une conspiration entre deux personnes contre son repos » (ibid., p. 151). On le détrompe; mais quelque temps après, le voici « assiégé par de nouveaux soupçons ».

esprit aussi. Dès l'été de 1835, Musset recommence à badiner à propos de tout. Pour s'en apercevoir, il suffit de feuilleter quelques-unes de ses lettres. D'abord celle-ci, qu'il écrivait à la marraine par un soir d'août (66) :

Dieu soit béni! vous m'écrivez une lettre absurde! Vous avez donc aussi, Madame, vos bons moments, comme nous autres; oui, j'en atteste le ciel, quand vous avez écrit, votre fenêtre était ouverte, vos rosiers se dandinaient au vent, vous étiez décoiffée ou mal coiffée... et il y avait infailliblement à côté de vous des cirons qui dormaient dans un rayon de soleil (par parenthèse, les cirons sont les plus heureux êtres de la terre : ils ne vivent qu'un jour et ils le passent à valser).

Votre lettre est absurde, et, par conséquent, charmante. Plus souvent que j'irai délayer mes bénêts de vers sur vos petites idées fraîches comme des roses! N'en déplaît à ma Muse, il ne sera point rimailé sur votre charmante pensée du soir et du matin...

Il faut que je vous compare à quelque chose, pour vous dire une fois pour toutes que personne n'a le quart autant d'esprit que vous, sans compter que vous êtes jolie comme un ange. Voyons, je vous compare à une perle fine (quel vent il fait : c'est insupportable, ma lampe est toute exaspérée). Il y a bien de vous dans une perle... Les perles sont des larmes devenues bijoux, vrais symboles de la poésie. Mais, bon, je vous insulte de vous comparer à la poésie. Vous valez bien mieux que nos Muses (67)...

Nous y voilà. Je vous compare à Titania, reine des Fées. (Midsummer night's dream)...

Vous amusez-vous déjà? Je viens de Montmorency. J'ai perdu mes gants dans le lac d'Enghien, et mon mouchoir à Andilly (quel tapage les chats font dans la cour!) Adieu, Madame... La première fois que vous sentirez sous votre bonnet lilas une petite divagation prête d'éclorre, écrivez-la-moi, je vous en supplie.

Votre dévoué,

Alfred de MUSSET.

Ou encore cette lettre qu'il envoyait à Tattet (68) :

Votre lettre, mon cher ami, est arrivée comme je n'étais plus à Paris, ce qui fait que ma réponse est en retard de quelques jours. Pour ce qui regarde M^{me}..., je crois que ce que je puis vous dire de mieux c'est qu'il y a huit ou neuf mois (69), j'étais où vous êtes, aussi triste que vous, logé peut-être dans la chambre où vous êtes, passant la journée à maudire le plus beau, le plus bleu ciel du monde et toutes les verdure possibles; je dessinais de mémoire le portrait de mon infidèle; je vivais d'ennui, de

(66) Exactement : le 11 août 1835.

(67) Et Musset en profite, au passage, pour lancer une pointe contre Delphine Gay à propos d'une *Complainte à la Fualdès*, qu'elle venait de publier dans les *Débats*.

(68) Quelques jours plus tôt, le 21 juillet 1835. C'était à la suite de l'aventure dont nous avons parlé.

(69) La date est exacte, Musset n'ayant quitté Bade pour regagner Paris qu'en octobre de l'année précédente.

cigarettes et de pertes à la roulette; je croyais que c'en était fait de moi pour toujours, que je n'en reviendrais jamais (70). Hélas! hélas! comme j'en suis revenu! comme les cheveux m'ont repoussé sur la tête, le courage dans le ventre, l'indifférence dans le cœur, par-dessus le marché! Hélas! à mon retour, je me portais on ne peut mieux, et si je vous disais que le bon temps, c'est peut-être celui où on est chauve, désolé et pleurant; vous en viendrez là, mon ami; je vous plains aujourd'hui bien sincèrement, parce que vous souffrez.

Quand vous serez guéri, vous n'en serez pas fâché, soyez-en sûr, tout ce qui fait vivre est bon et sain...

Je travaille à force. Comptez-vous rester à Baden?

Adieu. Je suis à vous.

Alfred de MUSSET.

Ou enfin ces confidences adressées (71) à Liszt :

...Je me demande si mon cœur est trop jeune ou si ma tête est trop vieille (72); je me sauve du boulevard Italien et je vais pousser des « ouf » à Montmorency; demi-verdure, demi-nature, demi-plaisir, demi-ennui, et tout à l'avenant, de fractions en fractions jusqu'à la dose infinitésimale, voilà tout — *émoi* — autre chose qui est la même chose, un quart d'heure là, autour, ici, beaucoup de fumée de cigarettes, beaucoup de grandes et d'éternelles, d'irrévocables déterminations d'un jour, un tant soit peu de vrai et de bon, par moment volé au hasard, voilà ce qui m'empêche de partir... Mais à Paris, à Naples ou à Genève, tendez-moi toujours la main, mon cher Franz, et gardez-moi un peu d'affection vraie, la seule sauvegarde dans les sentiers perdus.

A vous de cœur,

Alfred de MUSSET.

Ces exemples établissent que Musset, quel que soit son correspondant et le sujet qu'il aborde (73), a retrouvé la force et l'habitude de plaisanter. Certes, sous ce badinage, la mélancolie perce parfois. Mais ce mélange, dès 1833, il n'était pas besoin de creuser bien avant pour l'apercevoir dans les couplets les plus éclatants de *Fantasio* (74). Ce sont eux que rappellent à notre esprit les billets que nous venons

(70) Voilà qui s'accorde beaucoup mieux que les vers d'*Une Bonne Fortune* avec le ton des lettres écrites de Bade par Musset (septembre 1834). Pourtant lorsqu'il ajoute (lettre du 3 août à Tattet) : « En pensant à ses amours, on ne regarde pas le bout de son nez; on se promène sur la terrasse... et, à travers la mélancolie la plus profonde, on examine les plus jolies Strasbourgeoises », il doit bien passer, là aussi, un souvenir personnel.

(71) Presqu'un an après les lettres que nous venons de citer : le 20 juin 1836.

(72) Pour voyager, comme le désir l'en prend parfois, vient-il de dire.

(73) Impressions du moment (lettre d'août), sentiments d'autrui (lettre de juillet), ou les siens propres (lettre à Liszt).

(74) Notamment à la scène 2 du premier acte.

de citer, avec leurs mots alertes, leurs rapprochements pleins d'imprévu, ces images rapides qui rendent concrets les sentiments les plus douloureux et leur prêtent parfois une allure presque comique (75); eux, et non les lettres écrites naguère à George Sand; c'est le Musset du *Spectacle*, et non celui de l'exaltation. Le drame de Venise serait-il donc oublié? Non. Le cœur du poète n'est pas guéri. Il reste prompt à la défiance, douloureux en un mot. Seulement l'esprit qui s'était terré, s'étale à nouveau; sa présence suffit à tout remettre en place.

Ainsi, de quelque côté que l'on se tourne, lorsqu'on étudie l'évolution de Musset à partir de 1835, partout on retrouve un équilibre qui rappelle celui d'autrefois. Il serait surprenant que cet équilibre ne gagnât pas son œuvre. De fait il la gagne.

LA PLACE ET LA PORTÉE DES « NUITS ».

Sans doute, il paraîtra étrange à certains qu'on parle de retour à l'équilibre dans l'œuvre de Musset au moment où il écrit les *Nuits*, et qu'on laisse à ce mot le sens que nous lui avons donné : limitation de la sensibilité, réaction d'indépendance contre les préceptes du Cénacle. Rien n'est plus exact, pourtant. Seulement, le plus souvent, ceux qui lisent les *Nuits* cèdent à l'admiration que leur inspire la perfection lyrique des quatre poèmes (76) ou au goût de leur époque (77); ils accordent aux *Nuits* dans l'œuvre du poète une importance qu'elles n'ont point; d'abord, en les rapprochant les unes des autres, en faisant d'elles une seule symphonie, dont le final sera le *Souvenir*. Thèse séduisante; exacte même (78). Mais à condition de ne pas oublier que lorsque Musset écrivait chacune de ses *Nuits*, son inspiration ne dépassait point le cadre du poème présent; qu'en composant le chant de Mai, il ne prévoyait point les visites ultérieures de la Muse. Après quoi, seconde source d'erreur, ces *Nuits*, on les isole du reste de l'œuvre sous

(75) Pensez à la phrase : « Et si je vous disais que le bon temps, c'est peut-être celui où l'on est chauve, désolé et pleurant. »

(76) Et ce sont la plupart des critiques, exception faite pour ceux qui étudient surtout le théâtre (ainsi Th. Gautier, Jules Lemaitre, MM. Lafoscade et Bidou). Dès lors ils ont tendance à chercher le Musset d'après Venise uniquement dans les *Nuits* et à ne point tenir compte du reste de son œuvre contemporaine.

(77) Et il y a eu une époque, dans la seconde moitié du xix^e siècle, où, dans l'œuvre de notre poète, on considérait que seule la partie lyrique durerait et comptait. Dès lors, les critiques contemporains, eux aussi, isolaient les *Nuits* pour les étudier, et se faisaient ainsi du Musset d'après 1835 une idée fausse à force d'être simple. Je pense notamment à Emile Chasles, à Dumas, à Latour, à Lamartine.

(78) L'inspiration des cinq poèmes venant bien de la même source, et leur suite constituant bien le drame d'un seul et même sentiment.

prétexte que le lyrisme du poète y atteint sa perfection; on creuse ainsi un fossé entre elles et les autres ouvrages composés par Musset à la même date. Tout cela laisse le public sur une impression fausse. Car ces *Nuits* s'égrènent sur plus de deux années. C'est en 1835 que la Muse fit au poète sa première visite (79), la deuxième au début de l'hiver suivant, en novembre (80); la troisième au cœur de l'été 1836 (81); la dernière enfin, au commencement de l'automne 1837 (82). Ces quatre poèmes ne représentent pas toute la production de Musset pendant ces deux années. Entre le chant de Mai, et celui de Décembre, il écrit : *Barberine*, la *Loi sur la Presse*, les *Stances à Ninon*, et surtout le *Chandelier* (83); pendant les huit mois qui séparent la *Nuit de Décembre* et celle d'*Août*, il publie la *Confession d'un Enfant du Siècle*, il compose la *Lettre à Lamartine* (84), un article sur le Salon et une comédie, une des plus optimistes qu'il ait signées : *Il ne faut jurer de rien*. Enfin les quinze mois qui s'écoulent entre la *Nuit d'Août* et la *Nuit d'Octobre*, c'est le moment où il lance les *Lettres de Dupuis et Cotonet* (85), les *Stances à la Malibran*, où il met sur pied ses deux premières nouvelles : *Emmeline*, les *Deux Maîtresses*, où il écrit : *Un Caprice*. La période des *Nuits* apparaît donc, au rebours de ce qu'on eût pu croire, comme une période de fécondité diverse. Doit-on même l'appeler la période des *Nuits*? La prose y prend une importance pour le moins égale à celle des vers; il y a là de la critique artistique et littéraire (86), deux contes, quatre pièces de théâtre (87). Bien plus, même la poésie, les *Nuits* sont loin de l'absorber tout entière. Musset rime alors des poèmes de circonstance, parfois très larges (je pense aux *Stances à la Malibran*), et une série de petites pièces : vers à

(79) Celle de *Mai*.

(80) Il s'agit de la *Nuit de Décembre*, la seule qui ne porte pas la date exacte de son inspiration.

(81) C'est la *Nuit d'Août*.

(82) La *Nuit d'Octobre*.

(83) Ou plutôt la *Quenouille de Barberine*, première version de la pièce que nous possédons. Elle comptait deux actes et neuf tableaux et parut dans la *Revue*, en août 1835; la *Loi sur la Presse* également. Le *Chandelier* y fut publié le 1^{er} novembre, et quelques jours après, Musset rimait les *Stances à Ninon*.

(84) En février 1836. Et il faut remarquer, à ce propos, que l'inspiration du poème est toute voisine de celle des *Nuits*. Pourtant Musset n'a pas songé à lui donner la même forme dialoguée.

(85) Septembre 1836-mai 1837, et ces quatre lettres, nous le verrons (cf. chap. XIII) affirment à nouveau, et de façon éclatante, tout ce qui sépare Musset du Cénacle. Elles sont la continuation et la reprise indiscutable de la *Dédicace de la Coupe et les Lèvres*.

(86) L'article sur le Salon et les *Lettres de Dupuis et Cotonet*.

(87) Sans compter *Faire sans dire*, proverbe en un acte à quatre personnages, inspiré sans doute par la devise de Berryer, et qui fut publié en 1837 dans le *Dodecaton*.

quelque belle (88), ceux envoyés au Roi après l'attentat de Meunier (89), ceux inspirés par un passage de Sainte-Beuve, ceux enfin imités d'Horace et qu'il publia sous le titre : *A Lydie*. Quoi d'étonnant? Au cours de ces deux années, les portes de maint salon s'ouvrent devant lui, pis encore, les carnets, sur lesquels on le priaît de laisser des vers inédits; à Augerville, où il fréquente (90), il arrive que, sur un air connu, il improvise des couplets. Ainsi les poésies badines trouvent leur place à côté des vers émouvants. Eparpillement plus apparent que réel. Si Musset, en ces années d'après Venise, semble s'essayer à divers genres, nous le retrouvons partout le même. S'agit-il de critique? il commence par nous communiquer ses préférences artistiques, avant d'affirmer, en face des compagnons d'autrefois, sa complète indépendance (91). S'agit-il de récits en prose? Nous passons de la *Confession* aux *Contes*, où la simplicité du style, la recherche de vérité dans l'observation, rappellent plutôt Mérimée (92) que les prosateurs romantiques. De même dans l'œuvre dramatique. Partis de *Lorenzaccio*, à travers *Barberine*, encore parfumée d'exotisme (93), le *Chandelier*, où l'ironie s'étale déjà librement, *Il ne faut jurer de rien*, nous arrivons au théâtre de Salon, qui cherche l'observation vraie sans renoncer à l'élégance un peu apprêtée. En somme, partout, nous allons du romantisme selon l'Ecole, vers l'indépendance; et c'est au milieu de ces ouvrages animés d'un même souffle qu'il faut replacer les *Nuits*, si l'on veut comprendre leur signification. L'œuvre de Musset de 1834 à 1836 apparaît alors comme un retour à l'équilibre, un retour au calme (94), si l'on préfère. Le génie d'Alfred revient à sa démarche habituelle. Mais la passion qu'il a traversée l'a ébranlé trop profondément pour ne pas laisser de traces. De temps à l'autre, donc, la respiration se précipite, le cœur se contracte. Ces spasmes, ce sont les *Nuits*; elles marquent, dans la période d'assagissement, le prolongement de la crise

(88) Ainsi les *Stances* et les *Strophes à Ninon*, ainsi les vers sur le *Rideau de ma voisine*.

(89) Sonnet écrit en décembre 1836.

(90) Chez les Berryer.

(91) Dans les *Lettres de Dupuis et Cotonet*.

(92) Aussi bien, plus Musset réfléchit et évolue, plus la manière de Mérimée le séduit. (Cf. cette lettre de Tattet à Guttinguer, le 27 septembre 1841 : « Ce que vous dites de *Colomba* est fort juste, mon cher Ulric, mais je me demande comment il se fait qu'Alfred ait cela en si grande estime. Je vous assure que, selon lui, c'est au-dessus de tout ce qui se publie. » Lettre citée par M. Séché, la *Jeunesse dorée sous Louis-Philippe*.)

(93) La scène, en effet, se passe en Hongrie.

(94) Et j'emploie ce mot au sens que les athlètes lui donnent : réadaptation progressive au rythme normal de la vie, après un effort intensif.

antérieure. Elles éclosent soudain; elles interrompent le rythme de l'œuvre contemporaine; au milieu de ces poésies, de ces pièces, de ces nouvelles, qui font à l'observation, à l'ironie, à la mesure et au goût, une place sans cesse plus large, elles reprennent le même cri personnel. Le lyrisme qui s'épanouit à travers elles, la note grave qui y vibre, la tristesse fiévreuse qui fait leur fonds commun, tout cela leur donne une sonorité, qui évoque les semaines d'Italie. Mais ces spasmes poétiques se font de plus en plus rares avec le temps; il y a tout juste six mois entre la *Nuit de Mai* et celle de *Décembre*, neuf avant la *Nuit d'Août*, quatorze avant celle d'*Octobre*. Et cette constatation suffit à montrer l'erreur que l'on risque de commettre en résumant dans les *Nuits* l'effort littéraire de Musset après la rupture. Elles sont les derniers sursauts d'un hier désespéré, et l'on prétend y chercher la formule de l'avenir.

Ceci une fois admis, on peut, à son gré, les rapprocher les unes des autres. Je dirais même volontiers qu'on le doit, car toutes les quatre ont été écrites dans un même cadre, en des circonstances analogues. Au milieu de sa vie mondaine, Musset a senti se réveiller en lui les souvenirs. Pour quels motifs? peu importe. Il suffit du moindre heurt pour le faire souffrir à nouveau. Un soupçon qui le traverse devant quelque geste de sa maîtresse présente, un moment de lassitude en face de l'existence, les parfums du printemps (95), et le voilà parti à revivre des angoisses vieilles de plusieurs mois ou de plusieurs années. Sa mémoire trop fidèle, son imagination qui sait donner aux fantômes une vie concrète, l'emprisonnent dans le souvenir. Contre cette souffrance, il se débat en vain. Sa résistance n'aboutit qu'à établir en lui une manière de dialogue. Et, l'exaltation aidant, le dialogue se cadence. Le poète repousse alors la seule solution qui permettrait de bannir ces images : au lieu de se jeter dans le tourbillon mondain, il recherche la solitude. Ces jours-là, donc, le soir venu (96), Musset rompt avec ses habitudes; ni bal ni réunion, ni théâtre ni concert, ni pharaon ni bouillotte. Il regagne sa chambre et s'y enferme; il allume les flambeaux (97). Il se met à l'ouvrage. Et les heures glissent dans cette atmosphère qui, pour les quatre *Nuits*, reste la

(95) Qui lui rappellent les élans d'autrefois. Le biographe nous dit, à propos de la *Nuit de Mai* : « Un soir de printemps, en revenant d'une promenade à pied, Alfred me récita les deux premiers couplets du dialogue entre la Muse et le Poète, qu'il venait de composer sous les marronniers des Tuileries » (p. 144).

(96) Car, même commencés dans la journée (ainsi la *Nuit de Mai*), ces poèmes ne furent vraiment mis au point et chantés que la nuit.

(97) Signe infailible qui annonçait aux familiers la venue de l'inspiration. (Cf. Paul de Musset, *Biographie*, p. 145 et p. 155.)

même. Au dehors, les derniers bruits meurent dans la rue de Grenelle, dans la cour intérieure aussi, le silence et l'ombre règnent; silence insinuant et bleu du printemps, silence frissonnant de novembre, silence innombrable des soirées d'août, silence engourdi de l'automne, peu importe. Ce qu'il faut au poète, c'est de deviner derrière la lourdeur des rideaux, la complicité de la Nuit; c'est aussi, dans la pièce close, de se reconnaître en pleine lumière. Un éclairage qui rappelle celui des *Comédies* : les lointains s'estompent, tout le feu de la rampe se concentrant sur les personnages. Seulement, ici, la rampe, ce sont ces flambeaux disséminés, sur la table, sur la cheminée. Leur lueur frôle, sur les rayons de la bibliothèque, les souvenirs des écrivains favoris, elle caresse les vierges italiennes, elle joue sur le visage du poète, et jusque dans son esprit; car s'il se plaît à illuminer la pièce, c'est que toutes ces lumières s'infiltrèrent en lui et éclairent par reflet la scène intérieure. Une véritable scène, puisque le dialogue se poursuit entre ses impressions, ses souvenirs, ses résolutions, ses espérances. Comme naguère (98), peu à peu, ces voix se concentrent; deux personnages se dressent dans l'esprit du poète, deux personnages qui ne sont plus Octave et Cœlio, qui ne sont pas non plus absolument l'exalté et le raisonnable. Il y a d'un côté le passé, expérience de Venise, rêves brisés. Certes, cette voix-là vient des profondeurs de l'âme du poète; jadis, pour l'écouter, il aurait revêtu le carrick aux nombreux collets; mais elle a pris un retentissement si impérieux qu'elle se fait entendre sans déguisement. Pourtant une autre voix lui donne la réplique : c'est la voix de la jeunesse (99) et de l'espérance (100). Donc, elle reste, elle aussi, spontanée, lyrique; un peu moins ardente, car elle raisonne quand l'autre se souvient; un peu plus extérieure aussi, puisque, aux arguments qu'elle invoque, se mêlent les échos de tous les discours tenus au poète, par la marraine, par ses amis, par sa famille. Entre ces deux « moi » le dialogue se poursuit. En même temps il s'extériorise. Comme il avait fait dans le *Spectacle*, il projette hors de lui ces deux tendances qui le déchirent; prêtant à l'une, qu'il sent plus intime, son propre visage; à l'autre, qu'il sait plus indulgente, plus riche de possibilités poétiques (101), la silhouette de la Muse. Il devient donc à la fois acteur et spectateur

(98) Lorsqu'il écrivit les *Caprices de Marianne*.

(99) Qui se refuse à entrevoir la série des lendemains sous les couleurs tristes du passé.

(100) Qui n'abandonne pas ce cœur de vingt-cinq ans. On a trop tendance, en effet, quand on étudie l'œuvre de Musset, à oublier l'âge auquel il l'écrivait.

(101) Car s'il écoutait la première, il se replierait sur lui-même, et, « lassé de tout, même de l'espérance », se tairait de façon définitive.

du débat (102), et la Muse également, qui inspire le poème entier et n'en prononce qu'une partie. Tels sont les éléments constants des *Nuits*. Ressemblances plus spontanées que voulues. De ce que Musset a brodé autour du même thème des motifs un peu différents, qui se complètent, de ce que ces quatre poèmes correspondent aux quatre saisons de l'année, et empruntent chacun à l'une d'elles un peu de son atmosphère (103), on pourrait être tenté de conclure que le poète en écrivant la première *Nuit* portait déjà dans sa tête l'idée des trois suivantes. A la vérité, les caprices de l'inspiration jouent ici un rôle de premier plan (104); ce sont eux qui, les quatre fois, font éclore en lui des dialogues semblables. Lui, fidèle à sa doctrine d'autrefois, il écrit sous la dictée de son cœur. Ainsi naissent les *Nuits*. Et si elles dessinent toute une évolution sentimentale, il n'y a là de la part de Musset, ni parti pris, ni calcul. Sans quoi, des quatre poèmes, celui où le poète se montre le plus silencieux, ne serait pas le chant du printemps (105), et celui où l'espérance vibre le mieux, ne jaillirait point dans les brumes d'octobre. Non. Seulement, de mai 1835 jusqu'à l'automne de 1837, le temps fait son œuvre d'apaisement; de nouvelles amours fleurissent sur les ruines de la passion; Musset se dégage de plus en plus de ses inquiétudes. La voix douloureuse (106) se fait, sans cesse, plus hésitante; la voix encourageante prend constamment plus d'autorité; c'est elle qui, à la fin de la pièce, imposera ses conclusions. Le drame s'inspire donc de l'évolution réelle des sentiments.

Le drame, avons-nous dit; et, de fait, nulle part la préférence de Musset pour la forme dialoguée, les tendances

(102) Comme dans les *Caprices* ou *Fantasio*.

(103) Rappelons, dans la *Nuit de Mai*, les vers :

« La fleur de l'égantier sent ses bourgeons éclore...

Dans la *Nuit de Décembre* :

C'était par une triste nuit,
L'aile des vents battait à ma fenêtre.

et ce ne sont que deux exemples entre beaucoup.

(104) La preuve? C'est la courbe fantaisiste de l'année décrite par les poèmes; elle s'ouvre sur le printemps, revient à l'hiver, saute à l'été, pour aboutir à l'automne. Bien plus, Musset ne s'est pas contenté de bouleverser l'ordre des saisons; s'il n'avait tenu qu'à lui, il en eût inventé une cinquième. Ne savons-nous pas qu'il commença d'écrire une *Nuit de Juin* (cf. *Biographie*, p. 175, et cela en 1836), et il ne l'abandonna que parce que Tattet vint l'interrompre au début de son travail.

(105) Dans la *Nuit de Mai*, en effet, le poète prononce à peine cinquante vers, en cinq couplets, sur les deux cents que contient le poème. Encore tous ces couplets sont-ils des protestations contre les exhortations de la Muse, pour finir par les vers résolus :

Et le moins que j'en pourrais dire,
Si je l'essayais sur ma lyre,
La briserait comme un roseau.

(106) Qui triomphait dans la *Nuit de Mai*.

scéniques de sa muse ne s'affirment autant que dans ces poèmes. Il s'agit ici d'une pièce en vers (107), et en quatre actes (108), qui met aux prises un petit nombre de personnages. Combien au juste? A première vue, il y a là deux acteurs comme dans la *Porte ouverte*. D'un côté le poète; Musset l'a dessiné à sa ressemblance, comme il avait fait pour Fantasio, pour Octave et Cœlio. Même, le lyrisme poétique étant plus complet que celui de la scène, nous sommes libres de nous représenter le protagoniste des *Nuits* avec les costumes et les traits d'Alfred. Et pourtant, il n'a mis dans ce personnage que certains de ses sentiments. Le poète des *Nuits*, c'est un côté de l'âme de Musset, entre 1835 et 1837 : le Musset de l'expérience douloureuse; envoûté par une chère image, — plein d'amour et de colère tout ensemble, — dominé par ses déceptions, les retrouvant dans les distractions du présent, dans les plans et les visions d'avenir, menant pourtant contre cette hantise un long effort, enfin victorieux. Certes Alfred, à de certains moments, fut l'homme qu'il nous dépeint ainsi. Mais nous n'ignorons pas qu'à la même époque se réveillaient en lui d'autres tendances : des sursauts d'espérance, de la jeunesse, de la vitalité, la curiosité et le goût de vivre. En ce sens, la Muse représente un autre côté de l'âme de Musset. Mais elle apparaît sur un plan différent; elle reste imprécise comme une vision nocturne, un fantôme qui parle. Et cependant, elle existe vraiment, mi-ange, mi-femme, et plutôt, suivant les moments (109), ange ou femme. Écoutons-la :

O ciel, qui t'aidera! que ferai-je moi-même
Quand celui qui peut tout défendra que je t'aime,
Et quand mes ailes d'or, frémissant malgré moi,
M'emporteront vers lui, pour me sauver de toi? (110)

(107) Aussi n'est-ce pas absolument une erreur de la jouer, comme on fait de nos jours, à la Comédie Française. Les seules réserves que l'on peut formuler là-contre portent sur les détails de la mise en scène, notamment sur le costume de la Muse. On veut, à bon droit, donner aux spectateurs l'impression qu'elle est un personnage mi-abstrait, mi-réel. On la laisse donc au fond du plateau, — je veux bien, et on l'habille de blanc, comme on ferait Erato ou Clio. Voilà l'erreur. La Muse des *Nuits* n'est point une des neuf sœurs. Fille de l'imagination du poète, elle est unie à lui et toute personnelle. Les vêtements antiques ne lui conviennent pas mieux que les habits de 1830. Il lui faut des voiles aux couleurs estompées, aux formes imprécises, qui restent embrumés, aériens, et surtout un jeu d'ombres et de lumière qui tantôt lui laisse le flou des fantômes et tantôt lui rende la réalité d'une amie toute proche. Voilà qui, dans l'état actuel de nos scènes, ne paraît pas si difficile à réaliser.

(108) Aussi peut-il sembler étrange que l'on n'ait jamais songé, lorsqu'on les mit en scène, à grouper ces quatre actes. On joue tantôt l'un et tantôt l'autre, comme s'ils ne formaient point un ensemble. Peut-être y a-t-il là encore une tentative à faire.

(109) Car elle change, presque avec les saisons.

(110) *Nuit d'Août*. (*Poésies*, II, p. 142).

Voilà l'ange; mais elle a un corps frémissant (111), des seins qui palpitent (112), des bras pour y bercer le poète (113), des lèvres (114), un visage :

Et maintenant, blonde rêveuse,
Maintenant, Muse, à nos amours (115).

Voilà la femme, et qui fait songer à Aimée d'Alton (116). Mais surtout ce qui fait d'elle un être réel, ce sont les sentiments qu'elle exprime. A travers tous ces poèmes, nous la retrouvons affectueuse et fidèle, raisonnant le poète sans le brusquer, s'efforçant de l'arracher à son oisiveté douloureuse (117), habile à montrer le prix de toutes choses, fût-ce de la douleur (118) indulgente aux égarements du bien-aimé, envisageant avec optimisme le présent, l'avenir, le passé. Car de Musset à elle, il y a tout un passé d'intimité qui achève de lui donner, à elle, une personnalité. Elle fut la confidente des années d'adolescence :

Pauvre enfant! nos amours n'étaient pas menacées,
Quand, dans les bois d'Auteuil (119), perdu dans tes pensées,
Sous les verts marronniers et les peupliers blancs,
Je t'agaçais le soir en détours nonchalants.
Ah! j'étais jeune alors... (120)

Elle était jeune, elle vieillit; ces mots lui confèrent une sorte d'humanité. On voit ainsi combien elle est complexe. Elle mêle à la réalité des poèmes, cette atmosphère qui flottait déjà dans certaines comédies du *Spectacle*; on dirait qu'elle arrive du parc où rêvent les jeunes filles. Tels sont, l'un en face de l'autre, les principaux acteurs des *Nuits*. Les principaux, non les seuls. Car une troisième silhouette passe à travers le drame : celle de l'Infidèle. Elle ne paraît jamais

(111) O paresseux enfant; regarde, je suis belle...
(*Mai, Poésies*, II, p. 99.)

(112) Mon sein est inquiet, la volupté l'opprime...
(*Ibid.*)

(113) Et que, les yeux en pleurs, tu tombas dans mes bras
(*Ibid.*, p. 100.)

(114) O poète, un baiser, c'est moi qui te le donne.
(*Mai*, p. 103.)

(115) *Nuit d'Octobre*. (*Poésies*, II, p. 171.)

(116) Blonde, jeune et fraîche également.

(117) L'herbe que je voulais arracher de ce lieu,
C'est ton oisiveté.
(*Mai*, p. 104.)

(118) De là le couplet célèbre de la *Nuit d'Octobre*. (*Poésies*, II, pp. 168-169.)

(119) Souvenir authentique, c'est dans les bois d'Auteuil qu'en 1828 Musset rima ses premiers vers de poète.

(120) *Nuit d'Août*.

et ne porte même pas de nom. Mais, chaque fois, des précisions nouvelles viennent enrichir son portrait (121). Elle était belle : corps éclatant, avide de caresses; chevelure sombre, grands yeux mystérieux (122). Au moral, on la dépeint passionnée, changeante, orgueilleuse, perfide, une femme aux mains de laquelle le poète ne fut guère qu'un jouet (123). Certes, rien ici ne rappelle la silhouette de Brigitte Pierson. Et pourtant, sous ces deux images contradictoires, nous reconnaissons le même modèle. Elles nous présentent deux personnages qui n'en font en réalité qu'un seul : d'une part, les qualités (124); de l'autre, le côté sombre. Les *Nuits* sont donc, à leur date, une réaction contre la *Confession*. A Nohant, on ne dut pas s'y tromper plus que nous; il s'agit bien de George Sand. Ne s'agit-il que d'elle? voilà le problème. Non, répond le biographe (125), d'autres silhouettes passent dans les *Nuits*; et il affirme que la femme du monde mystérieuse inspira au poète le chant de *Décembre*. La critique s'est insurgée contre cette assertion. De part et d'autre, on a cherché des arguments dans le texte de Musset; de part et d'autre, on en a trouvé de si vigoureux que le lecteur reste perplexe (126). Quel intérêt pourrait pousser le biographe à forger un conte aussi précis, pour arracher à George Sand la seule *Nuit de Décembre*, quand il lui abandonne les trois autres? On ne le voit pas et, le sachant averti plus que

(121) Sauf peut-être dans la *Nuit d'Août*.

(122) « Femme à l'œil sombre! », dit le poète d'*Octobre*, et il parle aussi de son « regard corrompue ».

(123) Pour tout ceci, il faut relire les *Malédiction*s de la *Nuit d'Octobre*, et notamment le passage :

...J'étais encore
Aussi simple qu'un enfant.

(124) Et rien que les qualités; il s'agit de Brigitte Pierson.

(125) Cf. *Biographie* (pp. 154-155).

(126) Résumons ces arguments : l'inconnue, dit le biographe, après s'être un temps abandonnée, céda aux scrupules qu'elle sentait, elle reprit sa liberté et réclama ses lettres. De là le fameux passage de la *Nuit*, où le poète se montre à nous rassemblant ce « fragile et cher trésor » pour le renvoyer. Et, de fait, il semble bien qu'à l'époque aucune réclamation ne soit venue de Sand à propos des lettres qu'elle avait, elle, écrites à Musset. De même, Paul s'appuie sur les vers :

Ah! pauvre enfant qui voulez être belle
Et ne savez pas pardonner.

En novembre 1835, dit-il, le poète n'ignorait pas que, dupé à Venise, et Sand ayant pris l'initiative de la rupture définitive, il n'avait rien à se faire pardonner. Et il semble bien qu'à cet égard toute l'œuvre postérieure de Musset s'accorde à la thèse de son frère. Mais M. Maurras s'arrête au vers :

Ah! faible femme, orgueilleuse insensée!...

N'est-ce pas là le grand grief d'Alfred contre George? Et il ajoute que Sand se reconnut, puisque, remaniant *Lélia*, après 1836, elle ajouta ce passage, adressé à Stenio : « Bois par défi à la santé de Lélia. Raille l'orgueilleuse insensée qui méprise... la chevelure parfumée d'un si beau jeune homme... »

personne, on hésite à rejeter les renseignements qu'il apporte. D'autre part, comment ne pas sentir l'unité des quatre poèmes? Mais, ces deux thèses peuvent se concilier. Atteint, par la déception de Venise, dans son idéal de vie, Musset doit fatalement, chaque fois qu'une souffrance amoureuse le frappe, voir surgir en lui l'image de Lélia. M. Henry Bidou a écrit : « Désormais, quand une aventure mettra Musset en humeur de chanter, ce n'est pas cette aventure qu'il chantera; c'est à George Sand que sa pensée reviendra » (127). Disons : il les chantera toutes deux ensemble. Et, dès lors, l'Infidèle de *Décembre* peut être l'inconnue de 1835, sans cesser de ressembler à Lélia. D'ailleurs, on peut reconnaître dans les *Nuits* d'autres silhouettes encore. Lorsque Musset, en octobre, s'écrit :

Honte à toi qui, la première,
M'as appris la trahison...
Honte à toi, femme à l'œil sombre,
Dont les funestes amours
Ont enseveli dans l'ombre
Mon printemps et mes beaux jours.

certes, il pense à George Sand; mais aussi à la marquise de la Carte qui lui fit connaître sa première déception d'amour. Car en ces chants d'angoisse, il voit d'un regard toutes les infidélités qui l'ont blessé; et la femme, à laquelle il les reproche toutes ensemble, a le visage de George Sand, avec quelques traits qui lui viennent de chaque cruelle. Ainsi, le drame des *Nuits* se joue entre le Poète, la Muse imprécise et présente, l'Infidèle, invisible, mais qui ressemble à Lélia « comme une sœur ».

Drame romantique? Nul ne peut le contester. Le lyrisme s'y épanouit librement. N'avons-nous pas reconnu, chez le poète des *Nuits*, mille traits qui appartiennent à la physiologie réelle de Musset? Sa volonté de silence, ses angoisses, sa nervosité, les candeurs de sa jeunesse (128), ces moments de découragement qui trahissent une énergie défaillante, ces sursauts de colère qui disent l'impulsivité? (129) De même, n'avons-nous pas, lorsque la Muse parlait, retrouvé sur ses lèvres les mots et les intonations

(127) Cf. le *Théâtre de Musset* (troisième conférence, *Conferencia*, 1^{er} novembre 1920.)

(128) De là les vers d'*Octobre* :

J'étais encore
Aussi simple qu'un enfant...
Certes ce cœur sans défense...

Et le portrait que Musset trace ici du poète s'accorde avec les lettres de Sand à Sainte-Beuve (en 1833).

(129) Et jusqu'à ces visions maladives (*Nuit de Décembre*) qui, en fait, traversaient parfois l'esprit de Musset.

de la marraine, dans son visage l'apaisante beauté d'Aimée d'Alton? Cette sincérité se retrouve jusque dans les détails des poèmes. Rappelons-nous la série de tableaux que trace la *Nuit de Décembre* : la détresse du poète après la trahison de sa première maîtresse, la veillée auprès du lit où son père vient de mourir, enfin ce jour de torture où il fait un paquet des souvenirs de son dernier amour. Rappelons-nous les vers où la Muse évoque le temps des premiers essais poétiques (130), et, dans la *Nuit d'Octobre*, la scène d'attente et d'explications, résumé des querelles qui jadis dressèrent, l'un contre l'autre, Musset et Lélia. Ce lyrisme garde, d'un bout à l'autre, une sonorité mélancolique qui n'était pas faite pour déplaire aux hommes du Cénacle (131). Certes, il ne s'agit pas ici de comparer les *Nuits* à d'autres poésies de l'Ecole. Qui dit lyrisme, dit apparition du tempérament de l'auteur. Et Musset ne peut pas être l'homme des tristesses vigoureuses. De là ces sautes d'humeur qui secouent les *Nuits*; les déceptions amènent le poète au bord du désespoir; puis le souvenir des moments heureux le saisit, et ce sont des vers pleins de reproches attendris (132); parfois enfin, un frisson passe, qui annonce les résurrections (133). Mais, sous toutes ces attitudes, la même mélancolie se retrouve, née de l'expérience. Les souvenirs qui la nourrissent, éveillent, chez Musset, tant de résonances qu'il devient impossible pour lui de détendre ses confidences par un sourire; nulle trace de raillerie. Le poète d'*Octobre* annonce bien l'intention de prendre légèrement ses déboires :

Non, c'est à mes malheurs que je prétends sourire.

Mais à peine a-t-il entrepris le récit de ses aventures, l'émotion croît de vers en vers, avant d'éclater dans les imprécations. De même, lorsque la Muse évoque des tableaux plus riants : lorsqu'elle reporte sa pensée vers le temps où tous deux, dans les bois d'Auteuil, rimaient de compagnie (134), lorsqu'elle lui parle des parties qu'il fait avec ses amis (135), ces visions, si réconfortantes qu'elles soient,

(130) *Nuit d'Août*.

(131) Il faut d'ailleurs répéter ici que la mélancolie existait déjà dans le *Spectacle*. Ce n'est point une découverte; l'accent seul en est maintenant plus profond.

(132) Cf. *Nuit de Décembre*, le passage qui commence par ce vers :
Je contemplais ces reliques sacrées.

(133) Ainsi l'hymne célèbre de la *Nuit d'Août* :
Puisque l'oiseau des bois...

(134) Ceci dans la *Nuit d'Août*.

(135) Dans la *Nuit d'Octobre*.

restent vues comme à travers un brouillard où les larmes sont pour quelque chose :

Lorsqu'au déclin du jour, assis sur la bruyère,
Avec un vieil ami (136), tu bois en liberté,
Dis-moi, d'aussi bon cœur, lèverais-tu ton verre
Si tu n'avais senti le prix de la gaieté? (137)

Même aux heures les plus joyeuses, les souvenirs douloureux se mêlent. En faut-il davantage pour comprendre ce qui caractérise la mélancolie des *Nuits*? Elle est vécue, intime, constante; elle répugne à l'ironie. Qui pourrait nier que l'œuvre qu'elle dicte soit romantique?

Toutefois, mise à part cette vibration plus soutenue, le romantisme des *Nuits* rappelle plutôt celui du *Spectacle* que celui de la *Confession*. Bien des traits le prouvent : l'harmonie du décor et des sentiments (138), une atmosphère où se marient le rêve et la réalité, l'habitude de dédoubler le modèle que Musset veut peindre, ce modèle-là restant lui-même, enfin le choix de la forme dialoguée, dramatique, autant de caractères que nous avait révélés le *Spectacle* et que nous retrouvons dans les *Nuits*. Mais il y a encore d'autres ressemblances qui attestent, vis-à-vis des doctrines de l'Ecole, une indépendance aussi déterminée que par le passé. Pensons au décor : c'est la chambre du poète. La Muse vient l'y retrouver; ni elle ni Musset ne pensent un instant à s'en aller, en pleine nature. Ce cadre d'intérieur leur suffit. Certes, il arrive qu'à travers les souvenirs d'Alfred, ou par la fenêtre entr'ouverte, nous apercevions quelques paysages. Lesquels? Remarquons-le, l'amour qu'il chante ici, le poète l'a promené parmi les campagnes de France, dans toute l'Italie du Nord; il l'a ramené, solitaire et douloureux, par la route des Alpes; il est allé le bercer sur les bords du Rhin. Que de tableaux possibles! Aucun homme du Cénacle n'eût résisté à la tentation de faire surgir ces paysages, si intimement unis à ses souvenirs? (139) Musset, lui, une seule fois les évoque dans une revue rapide. Encore cette énumération prend-elle l'allure d'un raisonnement plus que d'une

(136) Il s'agit d'Alfred Tattet. Ces quatre vers évoquent fatalement à l'esprit le sonnet de 1838 :

Qu'il est doux d'être au monde...

(137) *Nuit d'Octobre*.

(138) Une harmonie où les sentiments donnent le ton et où le cadre, qui les accompagne et les fait ressortir, n'a pas d'action sur eux. La preuve s'en trouve dans la *Nuit d'Octobre*, « triste et froide », dit le poète. Pourtant, les derniers vers y font passer un frisson d'allégresse et d'optimisme.

(139) Il a fallu, en effet, que Musset, lorsqu'il évoquait ces souvenirs, écarte de parti pris les paysages qu'ils faisaient revivre en lui. Et c'est là, face aux hommes du Cénacle, une nouvelle différence qui s'affirme.

description (140). Douze vers y suffisent, et le rideau retombe. Il semble que le poète mette sa coquetterie à détacher ses sentiments de leurs cadres. Aussi, lorsque par échappées, la Muse fait surgir à nos yeux quelque paysage (141), ce paysage-là toujours est de chez nous : les fleurs, les arbres, les oiseaux, les parfums, la lumière qui y passent, chacun de nous les connaît. Ce sont dans la *Nuit de Mai*, l'églantier, la bergeronnette, les buissons verts, les pelouses, les tilleuls, la rose où dort le frelon; dans la *Nuit d'Août*, la verveine qui se meurt sur le balcon, la prairie, les bois d'Auteuil; dans celle d'*Octobre*, le ruisseau au bord duquel on se promène, sur le sable argentin, les collines de bruyères et le petit jardin, avec sa pelouse embaumée. Au loin, parfois, nous devinons la barrière d'une forêt (142). En faut-il davantage pour reconnaître que Musset garde ses préférences d'autrefois pour les jardins, les campagnes et la lumière d'Ile-de-France? Cette répugnance à l'exotisme, voilà déjà qui crée un fossé entre lui et l'Ecole. Mais si nous passons du décor aux sentiments, une remarque analogue s'impose; certes, on peut reconnaître le poète sous son personnage, et George Sand derrière l'infidèle. Mais combien ce lyrisme a de discrétion! Voilà peut-être qui paraîtra paradoxal, parce qu'en lisant ces quatre poèmes, le lecteur se souvient de tous les ouvrages publiés sur l'aventure de Venise; il les insère dans le texte poétique comme autant de références. Mais prenons les *Nuits* en elles-mêmes, ce qui y frappe, c'est la volonté de ne pas trop préciser le souvenir (143). En veut-on quelques exemples? L'Infidèle : tout ce que nous savons d'elle, c'est sa beauté, sa perfidie et son orgueil. Un seul détail plus précis : elle a les yeux sombres (144). En second lieu, cherchons dans quelles conditions le poète fut trahi? pour qui? où? (145) toutes ces questions restent sans

(140) Je pense aux vers de *Décembre* :

J'ai vu partout cette ombre amie...
A Pise, au pied de l'Apennin,
A Cologne, en face du Rhin...

(141) C'est elle qui, presque toujours (*Août, Octobre*), attire notre attention sur la nature.

(142) J'ai cru qu'une forme voilée
Flottait là-bas sur la forêt.

(*Nuit de Mai.*)

(143) De lui laisser un flou qui permette à chacun d'y retrouver des souvenirs ou des sentiments personnels.

(144) Cf. *Nuit d'Octobre*. Encore ce détail plus précis du portrait ne trouve-t-il place dans le poème que grâce au mouvement violent d'émotion, au milieu des malédictions du poète.

(145) Musset, en *Octobre*, annonce bien à la Muse qu'il va lui expliquer son chagrin et lui « en dire le temps, l'heure et l'occasion ». De fait, il se dépeint attendant sa maîtresse jusqu'au petit matin; il est

réponse. Autant, dans la *Confession*, Musset se plaît à préciser, autant, ici, il s'efforce de donner à son aventure une portée générale. M. Doumic l'a dit en termes excellents :

Le plus frappant, dans les *Nuits*, c'est de voir comment le poète y dépouille son émotion de tous les éléments particuliers, de tous les traits qui l'auraient faite étroite et précise... Les personnes, les noms, le décor extérieur, le lieu, la date, autant de détails que nous sommes libres d'imaginer à notre gré... Telle est pour la poésie lyrique elle-même, la condition de la vie et de la durée : il faut qu'elle dépasse les émotions d'un homme et l'expression des sentiments d'un jour, pour arriver jusqu'à ce fond immuable et commun où, par delà les individus et les temps, toutes les souffrances humaines se reconnaissent et se répandent (146).

Ainsi après avoir dépaycé ses sentiments, Musset tend à les dépersonnaliser. Ce second effort relie encore les *Nuits* à la poétique du *Spectacle*. Bien plus, l'évolution sentimentale que décrit ce drame poétique est en opposition avec le dogme de la passion toute-puissante. Suivons-la. En *Mai*, la douleur du poète est si absorbante que la Muse a beau lui montrer le printemps régnant sur la nature, se déclarer prête à chanter, rien n'y fait. La vie, l'amour, rien ne tente Musset. Et le travail bien moins encore. Son poème entier pourrait porter en exergue ces deux vers : « L'homme n'écrit rien sur le sable, à l'heure où passe l'aiglon ». En *Décembre*, la passion sévit avec plus de violence encore. La Muse elle-même se cache; et le poète, demeuré seul, s'abandonne à son désespoir; sur le décor, sur les sentiments, l'hiver et le deuil règnent en maîtres. Et pourtant cette détresse marque un progrès sur le mutisme de *Mai* : le poète accorde à nouveau sa lyre; que les cordes les plus douloureuses vibrent seules, il n'importe. Les autres ne resteront pas toujours silencieuses. En effet, dès la *Nuit d'Août*, nous les entendons. A la lassitude du début, à la détresse de *Décembre*, succède, dans la lumière de l'été (147), une telle avidité de vivre, qu'entre la Muse et lui les rôles semblent intervertis. C'est elle que nous sentons

à la fenêtre, elle vient par l'allée où craque le gravier. Il éclate en reproches, l'accuse de le trahir avec un autre. Ne cherchez rien de plus précis.

(146) *Amours romantiques*. (*Revue des Deux-Mondes*, 15 janvier 1897.)

(147) Une lumière si vive que, sans le titre, on pourrait oublier que la nuit est tombée. Ne voit-on pas clairement la verveine du balcon, l'églantine du sentier... On a presque une impression de plein jour.

(148) Seule, je viens encor, de mon voile couverte,
Poser mon front brûlant sur sa porte entr'ouverte,
Comme une veuve en pleurs au tombeau d'un enfant...
Ami, de ton oublié nous mourrons toutes deux.

presque découragée (148). Et lui, le voici qui la console (149); c'est lui qui dicte des résolutions :

J'aime et je veux pâlir; j'aime et je veux souffrir;
J'aime et pour un baiser je donne mon génie;...
J'aime et je veux chanter la joie et la paresse,
Ma folle expérience et mes soucis d'un jour...

Tout un programme; celui qu'elle lui proposait en *Mai* et dont il ne voulait pas. Serait-ce qu'il a triomphé de son mal? Non. Il y a, dans cette *Nuit d'Août*, un acharnement, une allure impulsive qui justifient les inquiétudes de la Muse. On dirait d'un accès de fièvre. Et puis, tout en affirmant sa décision de chanter « sa folle expérience et ses soucis d'un jour », le poète se garde d'aborder ce sujet douloureux. Ce ne sont que projets. Et voici que le rideau se lève sur le quatrième acte du drame, le plus beau de tous, la *Nuit d'Octobre*. Le poète y met son projet à exécution : il raconte cette aventure qui l'a tant fait souffrir. Sans doute, l'émotion, la colère, le reprennent une fois encore (150). Mais cette colère ne dure qu'un instant; et le poème s'achève sur le serment d'oubli, sur une impression de renouveau. Ainsi la volonté, la raison, le goût du travail, la joie de vivre triomphent par un long effort, de la passion, de ses angoisses, de ses souvenirs; ainsi l'oubli est recommandé comme le dernier mot de la sagesse, en attendant que l'on nous montre les bienfaits d'un souvenir apaisé (151). Il y a, dans cette résignation, quelque chose de fort étranger aux préférences du Cénacle. Et si nous nous attachons à la forme des *Nuits*, notre impression reste la même. D'un bout à l'autre de ces poèmes, Musset s'en tient à sa poétique de 1832. S'agit-il de leur dessin général? Quel lecteur peut ne pas remarquer le goût du poète pour l'harmonie, pour la simplicité, son souci d'équilibre, la disposition linéaire de l'ouvrage? Ces quatre actes se répondent de façon presque parfaite (152); à l'intérieur de chacun d'eux, les alexandrins et les vers plus rapides

(149) O ma Muse! ne pleurez pas :
A qui perd tout, Dieu reste encore,
Dieu là-haut, l'espoir ici-bas.

(150) De là les malédictions :
Honte à toi, qui, la première,
M'as appris la trahison...

(151) Dans le poème du *Souvenir* (1841).

(152) Leurs proportions le prouvent. Non qu'elles soient absolument les mêmes : la *Nuit de Mai* compte un peu plus de deux cents vers, celle de *Décembre* à peine davantage, celle d'*Août* environ cent cinquante, celle d'*Octobre* enfin dépasse trois cents. Mais c'est qu'elle apporte au drame sa conclusion.

alternent avec une régularité évidente (153). Ouvrons la *Nuit de Mai*; les alexandrins de la Muse, animés sans cesse d'un souffle plus large, montent (154) coupés, de temps à autre, par une série de vers de huit pieds, qui eux aussi croissent en nombre à mesure que le poème s'avance (155). Chacun des interlocuteurs élève la voix à cinq reprises. La *Nuit d'Août* est mieux équilibrée encore; les alexandrins de la Muse, distribués en quatre séries, alternent avec les vers plus brefs du poète; quatre hymnes à la vie, dont les trois premiers sont de dimensions égales (156), dont deux reprennent le même thème et se balancent (157), dont le dernier, plus large, éclate en alexandrins : ce sont les strophes que l'on connaît

Puisque l'oiseau des bois voltige et chante encore...

Partout l'explosion lyrique utilise le mètre bref, le raisonnement se sert de l'alexandrin. La prosodie aussi atteste la persistance des dispositions de 1832; d'abord le dédain de la rime riche, dédain tel que notre poète néglige souvent la consonne d'appui :

Aimerais-tu les fleurs, les prés et la verdure,
Les sonnets de Pétrarque et le chant des oiseaux,
Michel-Ange et les Arts, Shakspeare et la nature,
Si tu n'y retrouvais quelques anciens sanglots? (158)

En second lieu, une répulsion à l'endroit des audaces du rythme. Non seulement la plus grande partie de ces poèmes est écrite en alexandrins (159), mais ces alexandrins gardent le plus souvent la césure régulière :

Poète, c'est assez. Au près d'une infidèle
Quand ton illusion n'aurait duré qu'un jour,

(153) Celui qui raisonne s'exprime en alexandrins (et c'est la Muse en *Mai* et en *Août*, en *Octobre* le poète, jusqu'à ce que l'émotion s'empare de lui). Celui que bouleverse la passion parle en vers plus brefs.

(154) La chose est naturelle; la Muse, exaltée par le printemps, se fait sans cesse plus pressante. Aussi ses appels croissent-ils. Six vers d'abord, puis douze, puis soixante-douze; puis, devant son échec, le souffle devient plus court, et sa dernière intervention n'en compte plus que cinquante-trois.

(155) Mais d'une progression plus lente et plus régulière, où se trahit la résolution du poète (sept vers, puis dix deux fois, puis onze deux fois également).

(156) Chacun compte neuf vers de huit pieds et rimés de la même façon.

(157) Ce sont les deux couplets :

Quand j'ai passé par la prairie...
Quand j'ai traversé la vallée...

(158) *Nuit d'Octobre*.

(159) Les trois quarts de la *Nuit de Mai*, celle d'*Août* presque entière, la moitié environ de celle d'*Octobre*. Seule, la *Nuit de Décembre* ne contient que des vers de huit et dix pieds.

N'outrage pas ce jour, lorsque tu parles d'elle.
Si tu veux être aimé, respecte ton amour... (160)

Enfin la recherche de la musique frappe ici comme hier. Il s'agit aujourd'hui, comme alors, de traduire, dans toute leur vérité, des émotions, sans attenter aux lois de cette cadence où Musset voit l'essence même de la poésie. La passion déferle-t-elle? jamais le vers ne se disloque; mais le rythme de huit pieds (161) succède à l'alexandrin et donne au couplet un mouvement plus saccadé; le sentiment se fait-il au contraire, plus large, Musset ajoute un ou deux vers supplémentaires, ainsi dans la *Nuit de Mai* :

Alors il se soulève, ouvre son aile au vent,
Et se frappant le cœur avec un cri sauvage,
Il pousse dans la nuit un si funèbre adieu
Que les oiseaux des mers désertent le rivage
Et que le voyageur attardé sur la plage,
Sentant passer la mort, se recommande à Dieu.

L'impression produite est celle que le poète cherchait. Mais l'harmonie du vers n'en souffre pas. Et ce souci le domine si bien qu'il se sent à nouveau saisi d'admiration pour Lamartine. Jadis déjà, lorsqu'il commençait à découvrir les affinités de la poésie et de la musique, il se rapprocha de l'amant d'Elvire. De même aujourd'hui, au milieu des *Nuits*, il se tourne vers l'auteur des *Harmonies* (162) :

Qui de nous, Lamartine, et de notre jeunesse,
Ne sait par cœur ce chant, des amants adoré,
Qu'un soir, au bord d'un lac, tu nous a soupiré?...
Et qui n'a sangloté sur ces divins sanglots,
Profonds comme le ciel et purs comme les flots?

Les deux fois, cet élan de sympathie naît, chez Musset, de sa conception de la poésie. Ainsi les *Nuits* révèlent la persistance de ses goûts passés, la constance de sa technique. Tout y dit le retour de l'homme, enrichi par la souffrance, à la poétique de la *Dédicace*.

(160) *Nuit d'Octobre*.

(161) Parfois celui de dix pieds, mais combiné le plus souvent avec le premier (c'est le cas pour la *Nuit de Décembre*), parfois enfin, lorsque la passion se fait plus haletante, le vers de sept pieds (ainsi les imprécations d'*Octobre*).

(162) *Lettre à Lamartine* (*Poésies*, II, p. 131). Cette « lettre » date de février 1836.

LE RETOUR A LA FORMULE DU « SPECTACLE ».

Constatation d'autant plus suggestive que les *Nuits* sont, de tous les ouvrages écrits après 1835, celui où les transformations subies par Musset apparaissent le plus manifestement. Que sera-ce lorsque nous lirons les autres œuvres de la même époque, des œuvres où nous ne verrons plus se dresser à chaque pas le fantôme de George Sand? Et voilà qui nous amène à distinguer une première vérité : désormais, Musset peut chanter autre chose que ses déceptions et ses regrets. Belle remarque, diront peut-être certains. C'est qu'ils n'en mesurent pas la portée. Dans ce qu'il a écrit, en 1833 ou 1834 : dernières scènes de *On ne badine pas*, *Lorenzaccio*, la *Confession*, partout deux grands thèmes se retrouvent ; le souvenir du pèlerinage d'Italie (163), et cette idée, étroitement unie à la première, des ravages de la débauche. Toutes les femmes qu'il imaginait ressemblaient à George Sand, tous ses héros, au débauché qu'il croyait apercevoir en lui-même. Double hantise qui fait de tous ces ouvrages une étude de la débauche à travers les âges d'un même homme (164). Mais, à l'époque où nous sommes parvenus, il en va tout autrement. L'envoûtement des souvenirs a relâché son étreinte. Dès lors, tandis que le poète recouvre peu à peu son équilibre intime, son œuvre reprend les allures d'autrefois ; son inspiration s'essaie à tous les genres, comme ces convalescents qui se réadaptent aux différents mouvements de la vie. S'agit-il de poésie? elle entremêle les petits vers, les poèmes sérieux, les élégies. Se tourne-t-elle vers la prose? Selon les heures, elle se donne au roman (165), au théâtre, à la critique, et, demain, à la nouvelle. Surtout elle varie ses thèmes. Tandis qu'hier, Musset restait sourd aux bruits du dehors, aujourd'hui il se reprend à ouvrir ses yeux et ses oreilles. Et, le lyrisme restant toujours chez lui aussi sincère, son œuvre, au lieu de revenir à la même chanson, nous apporte une série d'airs différents. Parle-t-on, après l'attentat de Fieschi (166), de restreindre les libertés de la presse, Musset suit l'affaire avec intérêt. D'abord il approuve les intentions du gouvernement :

On dit qu'on va prendre des mesures pour museler la presse crierde et insolente. Je vous avoue que je n'en suis pas fâché.

(163) De là, outre la *Confession*, les portraits de Camille et de la marquise Cibo, chez qui l'on retrouvait sans peine des traits de caractère empruntés à George Sand.

(164) Qui s'appelle Perdican, dans les débuts, lorsqu'il n'est encore qu'un apprenti ; Octave lorsqu'il y a pris ses habitudes ; Lorenzo quand il en est la victime et la proie.

(165) C'est-à-dire à la *Confession*, que Musset achève alors.

(166) Il s'agit de la machine infernale (28 juillet 1835).

Vous savez ce que j'ai toujours pensé de cette espèce d'hommes qui font trafic de l'impudence... Ce qu'on appelle la liberté de la presse est, à mon avis, un des égoûts les plus noirs de notre civilisation. C'est une banque qui fait de l'infamie un papier-monnaie; qu'on leur donne une bonne fois des écrivains, ce n'est pas moi qui réclamerai (167).

Lorsqu'il parlait ainsi, il ne connaissait point le détail du projet gouvernemental. Mais une fois la loi connue, son sentiment changea. Elle créait, en matière de presse, un nouveau genre de délit, celui « des intentions et tendances » (168). Musset s'aperçut alors qu'on visait la liberté de penser. Aussitôt il composa son poème : *La Loi sur la Presse* où il élevait la protestation la plus dégagée d'arrière-pensées politiques (169) contre le projet des ministres. Dix-huit mois plus tard, lorsque Meunier renouvelle contre Louis-Philippe la tentative de Fieschi (170), Musset écrit le *Sonnet au Roi*, où il proteste de l'attachement de la France et du sien propre à la Monarchie de Juillet. Voilà pour la politique. Et l'on se doute que les événements artistiques éveillent dans son cœur des échos plus vibrants encore. Le Salon de 1836 ouvre-t-il ses portes? Musset parcourt les salles, médite sur les toiles et publie un compte rendu critique, très détaillé (171). La Malibran meurt-elle soudain? la nouvelle le bouleverse; qui ne connaît les stances qu'elle lui inspira? (172) De même ses préférences du moment, les souvenirs de ses lectures et de ses aventures passent dans son œuvre comme autrefois. C'est son admiration pour Lamartine, un conte du *Bandello* qu'il met à la scène (173), ailleurs les échos de sa vie amoureuse. Mais ces échos même n'ont pas la sonorité de 1834. Qu'on pense au *Chandelier*, au poème que lui dicte le *Rideau de sa Voisine* (174). Il redevient le poète aux inspirations multiples. Quel que soit l'incident qui le pousse à écrire, cet incident n'est pour lui que le point de départ de ses méditations; et ce sont elles qu'il nous livre. A ce titre, ses ouvrages restent lyriques, comme par le passé. Mais, ce qu'on n'a point assez

(167) Lettre adressée par Musset à Alfred Tattet, le 3 août 1835.

(168) Ce sont les expressions du biographe.

(169) Il le dit lui-même au début de son poème :

Je ne fais pas grand cas des hommes politiques.
Je ne suis pas l'amant de la place publique...
Et je ne suis pas né de sang républicain.

(170) A la fin de l'année 1836.

(171) Comme il faisait naguère (1830-1831) pour l'Exposition du Luxembourg.

(172) *Stances à la Malibran* (octobre 1836).

(173) *La Quenouille de Barberine* (août 1835).

(174) Cette voisine était, sans doute, la grisette dont il fit plus tard Bernerette.

dit : le Musset de 1836 demeure, dans les sympathies et les répulsions qu'il exprime, identique à celui de 1832. En politique, l'heure est passée de ces demi-sympathies républicaines dont semblait témoigner *Lorenzaccio*; Musset se retrouve aristocrate; un gouvernement fort lui paraît nécessaire (175); même il ne lui déplairait point que le panache vînt en rehausser le prestige. Un monarque ami des arts, méditant de grandes entreprises et les réalisant, voilà le rêve du poète. Il faudrait encore pour son goût que ce monarque fût libéral. Il reste donc monarchiste et frondeur, tel que nous l'avons connu après les secousses de 1830. S'agit-il d'art, de littérature? son point de vue n'a pas changé davantage. On lit dans le *Salon de 1836*, que l'œuvre d'art « vit à deux conditions : la première de plaire à la foule, et la seconde, de plaire aux connaisseurs »; que la plus grande erreur, en matière artistique, est « de croire à des sphères trop élevées pour les profanes » (176). On y entend Musset protester contre la recherche effrénée de la nouveauté. « L'exécution de l'œuvre d'art est une lutte contre la réalité; c'est le chemin par où l'artiste conduit les hommes jusqu'au sanctuaire de la pensée. Plus ce chemin est vaste, ouvert, frayé, plus il est beau » (177). On y reconnaît la distinction à laquelle il tenait si fort entre l'élève qui sait pénétrer la pensée de ses maîtres, et celui qui prend au Titien, à Rubens des « figures, des torsos, des draperies et des muscles; triste dépouille! ce n'est plus l'homme; ce sont les membres de l'homme : *disjecti membra poetæ* »; on y retrouve sa préférence pour les peintres italiens : « J'aime Rubens, quoique j'aime mieux Raphaël » (178); enfin, on y sent vibrer la haine de toute chapelle : « on a voulu faire de M. Delacroix le chef d'une Ecole nouvelle, prête à renverser ce qu'on admire et à usurper un trône en ruine. Je ne pense pas qu'il ait jamais eu ces noirs projets révolutionnaires. Je crois qu'il travaille en conscience, par conséquent, sans parti pris. S'il a un système en peinture, c'est le résultat de son organisation et je n'ai pas entendu dire qu'il voulût l'imposer à personne » (179). Ainsi la première règle pour l'artiste, c'est

(175) C'est le thème du *Sonnet au Roi*, après l'attentat de Meunier.

(176) Rien de nouveau ici. Au temps des *Revue fantastiques*, Musset attachait déjà beaucoup de prix au jugement instinctif du grand public (article du 9 mai 1831, *Mélanges*, pp. 85 et suivantes).

(177) Et c'est là encore une idée qui se trouvait défendue dans la *Revue fantastique* du 9 mai 1831.

(178) Et déjà, le 9 mai 1831, il écrivait : « Mais pour cette espèce de fous qui, comme moi... restent une heure devant ce vieux Raphaël...; qui ont la barbarie... de traverser la galerie de Rubens plus vite que celle des Italiens. »

(179) Et cette haine des chapelles, l'auteur de la *Dédicace* l'éprouvait déjà.

d'être vrai; nous voilà loin des chimères à la Rousseau. Et la seconde règle, c'est de rester sincère; les *Stances à la Malibran* ne disent point autre chose (180). L'idéal poétique de Musset n'a donc point changé depuis la *Dédicace*; pas plus que sa technique, pas plus que ses préférences pour les maîtres qu'il s'est choisis. De même l'inquiétude mystique vit toujours en lui (181); elle lui dicte les strophes que chacun connaît sur l'âme immortelle (182), en attendant de s'épanouir dans l'*Espoir en Dieu*. Multiplier les exemples ne servirait à rien; ceux-ci suffisent à montrer combien la pensée et la doctrine du poète sont identiques à celles qu'il formulait en 1832, combien la ligne de son génie, malgré une déviation passagère, demeure droite. Et voici reparaître les tendances d'autrefois : l'homme recouvre le goût d'observer, de voir juste, son aptitude à s'enthousiasmer pour les spectacles les plus différents. Et son œuvre, en même temps, retrouve, à travers les sujets où elle s'éparpille, une qualité qu'hier on eût vainement cherché en elle : la fantaisie.

Elle retrouve aussi, on ne l'a point assez dit, tous ses sourires. Je ne dis pas sa gaieté. La gaieté est une constante; et la sensibilité de notre poète (183), son avidité de vivre, de connaître et de sentir, peut-être aussi l'acuité de sa psychologie ne l'y prédisposaient point. Jamais Musset n'a été gai, pas même au temps des *Contes d'Espagne*. Mais à défaut de gaieté, il y avait en lui, et dans ce qu'il écrivait, le jaillissement de la verve, le sens du comique; davantage encore, une ironie, variée dans ses accents (tantôt incisive et presque féroce (184), tantôt railleuse, tantôt indulgente) (185), variée dans ses procédés (saisissant ici un personnage et le pétrissant tout entier, là ne régnant que sur le dialogue), variée dans sa densité (tantôt fugitive et tantôt dominant tout un ouvrage) (186), variée enfin dans sa qualité, plus appuyée à de certaines heures (187) et le plus souvent très légère. Mais

(180) En quoi, elles reprennent le vers :

Ah! frappe-toi le cœur, c'est là qu'est le génie.

(181) Cette inquiétude qui, dès le début de l'été 1833, se faisait jour dans *Rolla*.

(182) A la fin de la *Lettre à Lamartine*.

(183) Aussi prompte aux dégoûts qu'aux exaltations. Musset ne l'a pas caché. Cf. *Tristesse* (1840) :

Quand j'ai connu la vérité,
J'ai cru que c'était une amie;
Quand je l'ai comprise et sentie,
J'en étais déjà dégoûté.

(184) Notamment en face de la vieillesse.

(185) Songez à la douceur avec laquelle Musset raille les rêves romanesques de Ninon et de Ninette. (*A quoi rêvent*, I, 4.)

(186) Ainsi *Namouna*, et surtout *Mardoche*.

(187) Pensez, ici encore, à *Mardoche*.

sous ces aspects différents, elle donnait à l'œuvre de Musset, une sonorité qui la distinguait des productions du moment. Après Venise, au contraire, nul sourire ne détendait ni *Lorenzaccio*, ni la *Confession*. Mais, dès 1835, l'esprit, la verve, l'ironie reparaissent. Non pas encore dans les poèmes lyriques. A peine pouvons-nous y distinguer une seule pointe satirique, lorsque Musset dit à la Malibran :

Que ne détournais-tu la tête pour sourire,
Comme on en use ici quand on feint d'être ému?
Hélas! on t'aimait tant qu'on n'en aurait rien vu.
Quand tu chantaïs le *Saule*, au lieu de ce délire,
Que ne t'occupais-tu de bien porter ta lyre?
La Pasta fait ainsi : que ne l'imitais-tu?

Rien de surprenant à cela. Dès longtemps, Musset, lorsque la Muse le visite, écrit sous sa dictée avec plus de gravité qu'il n'en a lorsqu'il s'abandonne en prose à sa fantaisie. Un passage de *Namouna* en donne la raison :

J'aime surtout les vers, cette langue immortelle...
Mais je l'aime à la rage, elle a cela pour elle
Que les sots d'aucun temps n'en ont pu faire cas,
Qu'elle nous vient de Dieu, qu'elle est limpide et belle,
Que le monde l'entend et ne la parle pas...
Sachez-le, c'est le cœur qui parle et qui soupire,
Lorsque la main écrit, — c'est le cœur qui se fond.

Cette poésie que Musset décrit comme un don venant de Dieu, il éprouve pour elle, dès 1832, un vrai culte. Aussi le ton de ses poèmes se fait-il moins primesautier que celui des œuvres en prose (188). Et l'on comprend bien que, si cette différence apparaît sensible dès le *Spectacle*, elle doit aller s'accusant encore, après Venise. Voilà pourquoi l'accent des *Nuits*, de la *Lettre à Lamartine*, des *Stances à la Malibran*, n'a rien qui doive nous surprendre; les ouvrages de grand lyrisme sont ceux où la verve de Musset doit reparaître le plus tard. Par contre, nous la percevons dans sa *Correspondance*. Elle lui dicte aussi une série de poèmes légers. Pas nombreux. Mais l'essentiel est qu'il se reprenne à rimer des vers alertes, où l'esprit (189) se mêle au sentiment. Musset a aperçu une beauté qui le séduit (190), il a entrevu la possibilité d'aimer, et qui sait? peut-être d'être aimé (191). Le voilà parti à

(188) Je ne vois qu'une exception à cette règle, et c'est *Namouna*. Mais il suffit, pour se l'expliquer, de se rappeler les circonstances dans lesquelles ce conte fut presque improvisé.

(189) Un esprit qui fleurit le XVIII^e siècle, comme en 1832.

(190) Par exemple, la grisette dont il connaît les habitudes et dont le rideau s'agite au vent qui passe. (Cf. le *Rideau de ma voisine*.)

(191) De là les deux poèmes à Ninon.

déclarer son ardeur. La Muse se penche sur lui, non pas celle des grandes inspirations, mais une sorte de Muse mineure. Celle-là n'est point exigeante; elle surgit aux côtés du poète, n'importe où, dans la rue s'il le veut. « Un matin », dit le biographe, « en marchant dans la rue de Buci, le visage soucieux, les yeux baissés, il rêvait au danger d'adresser à cette femme (192) une déclaration d'amour par écrit. Tout à coup, il s'écria : Si je vous le disais pourtant que je vous aime? Et en relevant la tête, il se trouva en face d'un passant qui se mit à rire de cette exclamation » (193). L'éclat de rire n'empêcha point le poème de se dérouler; mais il y resta quelque chose de la gaieté de cette rencontre; ce furent les *Stances à Ninon*. Aussi bien, le bon sens, la crainte du ridicule, l'esprit critique suffisaient à montrer au poète les exagérations de sa rêverie, et le faisaient se moquer de ses chimères. Les réticences et l'ironie se mêlaient alors à l'émotion. Ainsi :

Le rideau de ma voisine
Se soulève lentement.
Elle va, je l'imagine,
Prendre l'air un moment...

Voilà l'espoir, voilà la rêverie; l'émotion même et l'espérance :

On entr'ouvre la fenêtre;
Je sens mon cœur palpiter.
Elle veut savoir peut-être
Si je suis à guetter.

Et le bon sens de répondre :

Mais, hélas! ce n'est qu'un rêve,
Ma voisine aime un lourdaud,
Et c'est le vent qui soulève
Le coin de son rideau (194).

De là encore la coquetterie des *Stances à Ninon*, mi-déclaration sérieuse :

Si je vous le disais que six mois de silence
Cachent de longs tourments et des vœux insensés...

Si je vous le disais que j'emporte dans l'âme
Jusques aux moindres mots de nos propos du soir...

(192) Il s'agit de la femme du monde, dont nous ne savons pas le nom.

(193) *Biographie* (p. 153).

(194) Cf. *Poésies*, II. Le petit poème est placé là parmi les poésies sans date. En fait, sa vraie place serait entre la *Lettre à Lamartine* (février 1836) et la *Nuit d'Août*, puisqu'il parut dans l'*Ariel* du 2 mars, la même année.

Si je vous le disais que chaque nuit je veille,
Que chaque jour je pleure et je prie à genoux... (195)

mi-badinage :

Un petit air de doute et de mélancolie,
Vous le savez, Ninon, vous rend bien plus jolie,
Peut-être diriez-vous que vous n'y croyez pas (196).

De là enfin les autres vers à Ninon, que le biographe a conservés (197). Il est vrai que lorsqu'il écrivit ces poèmes, Musset ne songeait pas à les publier, et qu'il ne les tenait pas dans la même estime que ses grandes poésies. Mais il les a écrits et publiés par la suite (198), mais ces vers rappellent sa manière d'autrefois, par la simplicité, par le mélange d'esprit et de sentiment; cela seul nous importe. Et la verve que nous apercevons ainsi au détour de quelques poèmes s'épanouit au même moment dans la *Quenouille de Barberine* (199), dans le *Chandelier* (200); elle y dessine la silhouette de Rosemberg et d'Uladislas, de M^e André et de Clavaroche, elle y domine le dialogue, elle y fonde intimement, suivant la recette du *Spectacle*, le badinage et l'émotion. Tout apparente ces deux comédies aux *Caprices*, aux deux premières scènes de *On ne badine pas*. Le décor redevient aussi vague qu'autrefois; aucune recherche de couleur locale. S'agit-il d'une terre étrangère (201) où Musset, suivant son guide (202), déroule l'intrigue? Il se borne à écrire : l'action se passe en Bohême et en Hongrie; nous apprenons qu'alors règnent Mathias Corvin et Béatrice d'Aragon, que la guerre met aux prises la Hongrie et la Turquie. Mais, quant à décrire les paysages, le dialogue ne nous apporte aucun renseignement et pas davantage les indications scéniques; elles disent « une chambre, un banc devant un cabaret; à la cour, un jardin devant le château d'Ulric; une rue... un camp ». En quel coin de la Bohême s'élèvent les tours du comte Ulric?

(195) Ce sont les deux premiers vers de quelques-unes des *Stances*. Presque toutes commencent ainsi, comme un cri du cœur, avant de s'achever comme un caprice spirituel.

(196) Derniers vers de la troisième stance.

(197) Cf. *Biographie*.

Il n'en est pas moins vrai que je vous remercie,
Que je me trouve heureux, que je vous appartiens... (p. 161).

(198) Au moins certains d'entre eux : Le *Rideau*, dans l'*Ariel*; les *Stances*, dans *Emmeline*.

(199) Cf. *Revue des Deux-Mondes* (août 1835). C'est la première version, en deux actes et neuf tableaux (trois pour le premier acte, six pour le second) de la *Barberine* actuelle.

(200) Paru dans la *Revue*, le 1^{er} novembre 1835.

(201) Ainsi dans la *Quenouille de Barberine*.

(202) La pièce est inspirée d'un conte du *Bandello*.

Où la reine tient-elle sa cour? Autant de questions sans réponse. S'agit-il de nous ramener sur le sol de France (203), Musset ne précise pas davantage; il écrit en tête de sa pièce : « une petite ville ». En quelle province se place cette ville, à quelle époque vivent Jacqueline et Fortunio? C'est une petite ville, avec une étude de notaire, avec une garnison de dragons, ou de hussards, Musset ne sait pas bien au juste (204), un mail pour la promenade, un petit théâtre, quelques bals (205), une grande rue où se pressent les boutiques les mieux achalandées (206), des jardins autour des maisons, des voisins qui épient et qui jasant; en un mot : une petite ville, voilà tout. Car, aux yeux de Musset, aujourd'hui comme en 1833, le cadre doit rester flou. C'est sur les personnages qu'il concentre les clartés de la rampe, les lumières de l'analyse; et, pour ne pas éparpiller notre attention, il a soin de ne pas les multiplier. De là une seconde différence avec *Lorenzaccio*. Dans son drame, le poète avait multiplié les acteurs : vingt-deux hommes, quatre femmes (207). Rien de pareil désormais. La *Quenouille* met en scène six personnages; encore l'un d'entre eux ne fait-il que passer (208), encore le chevalier Uladislas ne paraît-il que dans un seul tableau (209); de même, le *Chandelier* compte sept acteurs et, sur ce nombre, deux n'ont qu'un rôle épisodique (210). Nous revenons à la formule du *Spectacle*. Retour d'autant plus frappant que les personnages sont voisins. Feuilletons la *Quenouille* : voici la reine Béatrice, le souverain bienveillant, comme le duc Laerte où le roi de Bavière; voici Barberine entourée du comte Ulric et de Rosemberg, trio d'amour, comme jadis Lucrèce, Andrea et Cordiani. Relisons le *Chandelier*, nous y apercevons Jacqueline, mariée à M^e André, un homme de robe et bien plus âgé qu'elle, et suivie de Clavaroche et de Fortunio, quatuor qui ne peut pas ne pas évoquer à l'esprit l'aventure de Marianne, prise entre son vieux juge, Octave et Coëlio. Surtout, à côté des personnages amoureux, voici les comiques. La tâche que Musset leur confie (211), la façon dont il les

(203) Comme dans le *Chandelier*.

(204) Dans la liste des personnages, on lit : « Clavaroche, officier de dragons. » Mais, dès la première scène, M^e André dit à Jacqueline : « Il y a garnison dans la ville, et vous voyez, Dieu me pardonne, bonne quantité de hussards! »

(205) « Quand nous allons à la promenade, au spectacle, au bal... »
(206) De Jacqueline à Fortunio : « On connaît votre visage dans les boutiques de la Grand'Rue. »

(207) Sans compter les personnages épisodiques.

(208) C'est le Juif Polacco.

(209) Premier acte, deuxième tableau.

(210) Ce sont Guillaume et Landry, les deux clercs.

(211) Détendre l'émotion, mêler le rire à l'angoisse, confondre étroitement les genres.

dessine, construisant leur silhouette autour d'un ridicule (212), les apparentent aux grotesques de 1833. Comiques ou amoureux, ce sont des personnages de la même famille que ceux des *Caprices*. L'intrigue, elle aussi, rappelle celles du *Spectacle*. Elle dépend uniquement des caractères. De quoi s'agit-il? De savoir si Barberine, en dépit des entreprises de Rosemberg, restera fidèle à son mari absent, si l'amour de Fortunio triomphera de l'indifférence de Jacqueline, des pièges de M^e André, des manœuvres de Clavaroche. Il arrive parfois que Musset nous entraîne aux frontières de l'évocation historique : un des tableaux de la *Quenouille* (213) se passe dans le camp de Mathias Corvin avant une bataille contre les Turcs. Mais c'est pour mieux nous prouver combien ces questions l'intéressent peu. Ulric paraît entouré de chevaliers; ses exploits lui donnent une sorte de cour; que fait-il? Il tire le miroir de Polacco (214), il y regarde avec anxiété l'image de Barberine. Le drame se joue non dans ce camp, mais dans le cœur des personnages. Et la psychologie de Musset reste fidèle à ses préférences. Ce que nous trouvons, au centre de la pièce, c'est, comme il y a deux ans, la femme et lui : Barberine et Ulric (215), Jacqueline et Fortunio. Enfin, dernier trait qui relie la *Quenouille* et le *Chandelier* aux pièces de 1833, le poète mène l'intrigue au même rythme qu'autrefois; il prend les personnages au moment de la crise, lorsque le besoin d'argent, le voyage d'Ulric le séparent de Barberine (216), lorsque les révélations de Landry ont mis Jacqueline et Clavaroche dans la nécessité de détourner sur quelque autre les soupçons qui les menacent. Après quoi, s'attachant uniquement à l'évolution des sentiments, Musset saisit ces personnages, et, se servant des uns pour pousser les autres, peu à peu fait monter le drame à travers une série de tableaux indépendants, par bonds successifs; car il se refuse, comme en 1833, à pousser au sombre les pièces

(212) La vantardise chez Uladislas, la présomption chez Rosemberg, la vieillesse et la sottise chez M^e André, la fatuité chez Clavaroche, tous ridicules que Musset détestait déjà de façon particulière en 1833.

(213) Le premier tableau du deuxième acte.

(214) Ce miroir magique qui présente l'image de la bien-aimée absente, avec des couleurs et des odeurs différentes suivant qu'elle est fidèle ou non.

(215) On a quelque peine, d'abord, à voir ce que le poète a glissé de lui-même dans le personnage d'Ulric. Et pourtant, il s'agit d'un homme au cœur enthousiaste et confiant, à l'esprit inquiet, parce qu'il connaît la vie et les hommes. Il unit en lui, cet Ulric, la crédulité du premier Musset, les soupçons involontaires et vainement combattus du second. Et Rosemberg aussi ressemble bien un peu à ce qu'était notre poète lorsqu'il se peignait « indignement naïf et pourtant très blasé ». (Cf. M. Bidou, le *Théâtre de Musset*, quatrième conférence.)

(216) Et lorsque, d'autre part, les récits et les conseils d'Uladislas ont donné à la fatuité de Rosemberg toute sa sécurité agressive. C'est le résumé des deux premiers tableaux de la pièce.

qu'il imagine; il s'efforce ainsi qu'autrefois, d'établir un équilibre entre l'angoisse et la gaieté. Pour réaliser ce dessein, il recourt aux deux procédés de naguère; il nous entraîne (217), selon les besoins du moment, tantôt auprès des personnages d'émotion, tantôt auprès des personnages de joie, dans une alternance qui n'exclut pas la fantaisie (218); donc il revient au rythme des *Caprices*, à l'action en escalier (les tableaux où les comiques dominent formant comme autant de paliers). En second lieu, il tempère par le dialogue la violence des sentiments. Relisons, dans la *Quenouille*, les entretiens de Rosemberg et de Barberine (219), relisons les trois actes du *Chandelier*. Nous sommes ici dans la ligne du *Spectacle*. Même lorsque le sentiment, soudain plus âpre, suspend le ton de la conversation, les couplets dans lesquels il s'exprime ressemblent à ceux des *Caprices*; la phrase reste brève, l'image rapide, le vocabulaire simple et courant (220). Puis l'accès se calme et la conversation reprend son cours, roulant les traits d'esprit et les vérités générales, mais sans fracas, et comme à la rencontre. Enfin, à mesure que l'action se déroule, la psychologie de Musset creuse les caractères de ses personnages jusqu'à ce que, sous leur silhouette individuelle, elle atteigne un aspect de la vérité humaine. Cet effort vers le général, il n'en est pas de meilleur exemple que le *Chandelier*. On sait quel fut le point de départ de la pièce : une aventure personnelle (221). Emmeline ou Ninon s'était montrée fort aimable. Plus qu'aimable, engageante. Lui, assez enclin au soupçon depuis Venise, et pourtant assez épris, s'approcha; il crut deviner qu'on voulait lui faire jouer un rôle que Clavaroche définit trop bien pour que nous risquions l'entreprise après lui. Musset se trompait, dit le biographe (222). Peu importe; il réfléchit sur cette impression, fausse ou vraie. Sans doute (223), au cours de ses réflexions, le souvenir lui revint-il du temps où telle maîtresse de son adolescence

(217) C'est dire que, comme en 1833, le spectateur et l'auteur se déplacent de tableau en tableau, et non les acteurs.

(218) Je veux dire que Musset ne se croit point obligé d'intercaler toujours une scène comique entre deux tableaux d'émotion. Certes, l'alternance reste le principe essentiel. (Voyez le premier acte de *Barberine*, il compte trois scènes; dans l'ordre : une pleine de tendresse, une toute dominée par le ridicule d'Uladislas et, la dernière, sérieuse, avec quelques éclairs de malice, à la cour de Béatrice.)

(219) Deuxième acte, scènes 1, 3 et 5.

(220) Il n'est que de relire le monologue de Fortunio. (*Chandelier*, III, 2.)

(221) Cf. Paul de Musset. (*Biographie*, p. 151.)

(222) « La jeune femme se disculpa complètement ».

(223) C'est simplement une hypothèse, mais fort vraisemblable; et l'âge même de Fortunio lui donne plus de poids.

s'affichait en sa compagnie, et le trompait sans remords (224). Et toutes ces impressions s'agglomérant, il se vit, avec sa crédulité d'autrefois, victime de la manœuvre qu'il redoutait pour aujourd'hui. De là, le *Chandelier*. Il s'agit donc de mettre à la scène une anecdote vécue, où chacun des personnages avait un modèle réel (225). Mais pour chacun d'eux, peu à peu, ces ressemblances se multiplient. Clavaroche devient le type du Don Juan vaniteux et sec de cœur (226). Fortunio, sincère, avide de se dévouer pour ce qu'il aime, capable, au besoin, de se sacrifier à sa maîtresse (227), incarne une autre famille d'amoureux. Jacqueline devient la femme. Rappelons-nous le jugement que porte sur elle sa victime. « Non, Jacqueline n'est pas méchante; il n'y a là ni calcul ni froideur; elle ment, elle trompe, elle est femme; elle est coquette, railleuse, joyeuse, audacieuse, mais non infâme, non insensible » (228). Ainsi lorsque la Comédie arrive à son dénouement, il peut se dégager d'elle, comme autrefois des *Caprices*, un enseignement général. Et cet enseignement reste le même qu'en 1833 : on ne badine pas avec l'amour sincère. Si l'on tente de se jouer de lui, on n'en meurt pas comme jadis; mais on se ridiculise avec Rosemberg, on perd sa maîtresse avec Clavaroche. Les deux pièces de 1835 marquent donc le retour le plus net à la manière, à l'esprit du *Spectacle*.

Avec quelques modifications, toutefois. Deux années ont passé depuis les *Caprices* (229), deux années pleines d'expériences. Et Musset ne serait plus le psychologue que nous connaissons, si les réflexions qu'elles l'amènèrent à faire n'avaient pas modifié quelque peu sa conception de la vie et de l'amour; il ne serait plus l'écrivain sincère qu'il fut toujours, si ces changements ne se trahissaient pas dans son œuvre. C'est d'abord, lorsque l'émotion éclate, une vibration plus soutenue. Donner un exemple me paraît difficile; il s'agit de nuances qu'on sent en lisant le texte, et, lorsqu'on tente de trouver à cette impression une cause précise, on reste embarrassé. Pourtant, comparons le monologue où Fortunio

(224) Cf. le récit des premiers chapitres de la *Confession d'un Enfant du siècle*.

(225) Et parfois plusieurs, ainsi Jacqueline. Notons, en passant, que, pas plus que Barberine, elle ne ressemble à George Sand. Il y a là, si l'on songe à *On ne badine pas* et à *Lorenzaccio*, une autre nouveauté.

(226) Cf. ce qu'il dit *sotto voce* (II, 1) : « En conscience, ces belles dames, si on les aimait tout de bon, ce serait une pauvre affaire, et le métier des bonnes fortunes est, à tout prendre, un ruineux travail. »

(227) Ce sont presque les premiers mots qu'il prononce devant Jacqueline (I, 1) : « Quoique bien jeune, je mourrais de bon cœur pour vous. »

(228) Cf. III, 2.

(229) Plus de deux années même, les *Caprices* ayant paru en mai 1833, tandis que *Barberine* date d'août 1835 et le *Chandelier* de novembre.

dit sa détresse (230), et le passage où Andrea fait comprendre à Cordiani l'immensité de sa douleur (231), ou les phrases par lesquelles Cœlio résume son désespoir (232); il y a, dans la scène du *Chandelier*, une ardeur que l'on chercherait en vain dans les *Caprices*, une richesse de résonances qui manque à la harangue d'Andrea. (Et la preuve, c'est qu'il mêle ses désillusions d'artiste à sa douleur d'amoureux) (233). La tristesse de Fortunio n'a que faire de chercher au dehors ses aliments : elle a la voix des expériences et des souvenirs. En l'écoutant, nous nous sentons à mi-chemin entre la grandiloquence de Perdican et les souffrances un peu trop imaginaires du *Spectacle*; plus près pourtant de ces dernières, car la détresse de Fortunio fuit les exagérations (234). En second lieu, la psychologie de Musset se tient plus constamment près de la vie. Elle renonce aux caractères dessinés de parti pris. Voilà pourquoi les grotesques disparaissent. Dans la *Quenouille*, dans le *Chandelier*, je n'en aperçois qu'un seul (235) : le chevalier Uladislas. Encore n'a-t-il point les proportions shakespeareiennes d'un Claudio ou d'un Bridaine. Les autres comiques : Rosenberg, M^e André, Clavaroché, ont, chacun, un ridicule qui fait oublier leurs qualités (236); mais ces qualités existent. Le capitaine, en dépit de sa fatuité, ne manque ni d'intelligence, ni de rouerie (237), ni d'esprit (238); il est jeune encore, il porte bien l'uniforme. M^e André, sous sa niaiserie, cache un cœur excellent (239), il est capable d'aimer sa femme, de traiter ses gens avec douceur, de s'attirer l'attachement de ses clercs (240). Rosenberg, avec ses airs de matamore et ses prétentions, reste curieux, naïf comme la jeunesse, il a un je ne sais quoi qui

(230) A la scène 2 du troisième acte du *Chandelier*.

(231) *André del Sarto* (II, 1).

(232) Les *Caprices* (I, 1). Il s'agit, dans ces trois scènes, d'un amoureux profondément épris qui voit ses rêves s'écrouler autour de lui.

(233) Alors que la nouvelle qui vient d'éclater à son esprit : la trahison double de Lucrèce et de Cordiani devrait suffire à balayer en lui toute autre considération.

(234) Et surtout les grands mots et l'emphase.

(235) Un seul pour les deux pièces réunies.

(236) Lorsqu'on lit superficiellement la pièce.

(237) Entendez-le expliquer à Jacqueline le rôle et l'utilité du chandelier (I, 1).

(238) Il parle avec élégance, file bien le couplet et ne se paie pas de mots : « Bah! ce sont les grands-parents et les juges de paix qui disent que tout se sait. Ils ont pour cela une bonne raison, c'est que tout ce qui ne se sait pas s'ignore, et par conséquent n'existe pas. J'ai l'air de dire une bêtise; réfléchissez, vous verrez que c'est vrai. »

(239) De là le besoin qu'il éprouve, lorsqu'il se croit en faute, de réparer ses torts (II, 1).

(240) L'attitude de Landry le prouve.

appelle la sympathie, ou du moins l'indulgence (241), et beaucoup de fraîcheur d'âme. Ainsi le poète ramène ses grotesques au niveau de l'humanité moyenne. Au lieu d'incarner en eux des défauts et d'exercer contre eux une satire qui visait la société, il leur rend leur nature individuelle. De même, à propos des personnages d'émotion, la psychologie de Musset s'assouplit. S'agit-il de la femme? En 1833, les silhouettes féminines que le poète imaginait se ramenaient à deux types : la jeune fille, qui gardait toujours dans sa conduite une retenue inattaquable, et la femme, qui s'abandonnait toujours à ses caprices. Or, ces caprices l'amenaient chaque fois à prendre un amant. D'où venait pareille transformation? Sans doute de ce que le mariage faisait naître en elle de la curiosité et lui enlevait de la prudence; sans doute aussi de ce que, souvent, les deux époux ne se convenaient point. Or, en 1835, dans la *Quenouille* et dans le *Chandelier*, Musset dessine deux silhouettes de femmes, mariées toutes deux (242); et elles ne présentent aucun trait commun. Si Jacqueline reste capricieuse, coquette, sensuelle, s'il y a, entre M^e André et elle, un divorce moral, si elle a des amants, Barberine trouve son bonheur dans la vie conjugale. Mariée selon ses goûts, elle apparaît simple, pure et tout unie; ses faiblesses (243) restent innocentes; ses coquetteries sont des amusements sans piège; son désir de plaire ne s'adresse qu'à son mari; sa finesse ne s'emploie qu'à écarter de son chemin le soupirant que tant d'autres attirent; elle respire la vertu, tout en gardant son éclat et son charme. Et il ne faut pas croire qu'elle soit une exception; désormais, nous rencontrerons de ces femmes dans le théâtre de Musset. Ainsi M^{me} de Chavigny (244). S'agit-il des amoureux? Jadis, il suffisait que l'on portât le titre d'époux pour être voué à l'infortune; il suffisait que l'on fût jeune et célibataire pour s'attirer toutes les sympathies, — celles de la femme aimée, celles de l'auteur et du public. Aujourd'hui, tout se nuance; s'il y a toujours des maris qu'on trompe, comme M^e André, d'autres (245) gardent l'amour de leur femme, et le beau rôle; s'il y a toujours des amants, si charmants que les gens les plus sages forment des vœux pour le succès de leur entre-

(241) Même celle de Barberine, qui ne peut arriver à lui en vouloir.

(242) Et, pour le moment, peintre fidèle des femmes qu'il rencontre alors, il renonce à dessiner une silhouette de jeune fille.

(243) Ainsi le goût de la parure : « Je ne serais pas fâchée non plus que mon bonnet fût doré, que ma jupe fût moins courte, et que cela fit enrager les voisins » (I, 1).

(244) Et M^{me} de Léry et la duchesse (Louison); désormais toutes les femmes du théâtre de Musset garderont cette tenue morale.

(245) Ainsi le comte Ulric.

prise (246), en voici d'autres (247) à qui leur jeunesse ne sert de rien; ils sont bernés avec la complicité de Musset. Il arrive enfin que Don Juan joue un personnage ridicule; c'est Clavaroche. Ainsi Musset s'efforce vers une psychologie plus vraie. Et, par une rencontre qui pourra surprendre, en même temps qu'il peint l'homme avec plus d'exactitude, il semble que la vie et l'homme même lui apparaissent sous des couleurs plus riantes. Comparés aux comédies du *Spectacle*, la *Quenouille* et le *Chandelier* marquent un retour à l'optimisme. J'en donnerai trois preuves. Rappelons auparavant que le poète continue de regarder la vie sous l'angle de l'amour; en 1835 autant qu'en 1833, avant l'âge d'aimer et passé cet âge, l'homme ne l'intéresse pas. Mais cet amour n'est plus celui de jadis (248). Tout d'abord, il n'a plus rien de féroce. Même lorsqu'il se venge, sa colère n'est pas terrible; il se contente de ridiculiser Rosemberg (249), ou bien d'enlever Jacqueline à Clavaroche pour la donner à Fortunio. Bref, il punit les coupables par où ils ont péché, sans inutile cruauté. En second lieu, il n'a plus de caprices injustes; rappelons-nous Andrea sacrifié par Lucrèce, en dépit de son génie (250), et voyons Ulric et Barberine se rester fidèles. Surtout, songeons aux *Caprices de Marianne*; qu'y trouvions-nous? une jeune femme, lasse de son grison de mari, consent à le tromper; deux jeunes gens s'offrent à son choix; l'un, plein d'amour, mais inexpérimenté, l'autre qui garde la pleine maîtrise de soi et qui reste indifférent; mais il a l'expérience des femmes, le discours direct et hardi, un détachement qui pique l'amour-propre, ce qu'il faut d'impertinence, et c'est lui qu'on préfère. La sincérité de Cœlio, ses supplications et ses larmes n'obtiennent rien; mais il suffirait d'un acquiescement complice pour qu'Octave soit l'heureux élu. C'est qu'il n'aime pas. En amour, le plus épris est souvent celui qu'on dédaigne, telle était la leçon des *Caprices*. Dans le *Chandelier*, l'intrigue est toute voisine (251). Il s'agit d'une femme, mariée

(246) Car tout le monde, spectateurs ou lecteurs, est du parti de Fortunio contre Clavaroche, et même contre M^e André.

(247) Et je pense à Rosemberg.

(248) Et puisque c'est à travers cet amour que Musset, aujourd'hui comme naguère, étudie la vie et l'homme, on voit tout de suite l'importance de ce changement. Encore faut-il noter qu'il s'annonçait déjà, avant la passion, à travers les pièces du *Spectacle*.

(249) On sait comment : Barberine réussit, par ruse, à l'enfermer dans une chambre de la tour, et là, elle ne consent à le nourrir que lorsqu'il file, comme elle l'exige.

(250) Et aussi en dépit de sa passion fidèle. Mais le génie surtout nous intéresse ici, car il prouve que rien ne peut arrêter alors les caprices de l'amour.

(251) Encore que les caractères des personnages ne soient point tout à fait semblables; Clavaroche est égoïste, et Octave ne songeait qu'à son ami, Fortunio a plus d'enthousiasme et plus de confiance que Cœlio, Jacqueline moins de scrupules que Marianne.

à un barbon; elle veut le berner, non seulement avec résignation, comme Marianne, mais avec beaucoup de gaité et de décision (252). Elle trouve, elle aussi, deux jeunes hommes sur son chemin; l'un, Clavaroche, est un Don Juan professionnel, il incarne l'expérience, et jamais son cœur ne se prend aux conquêtes qu'il accumule. Et l'autre, Fortunio, en est à sa première passion (253); il regarde la femme qu'il aime comme une sorte de divinité (254); il dit ses sentiments avec loyauté : « Que faut-il faire pour vous convaincre?... Seigneur mon Dieu, je n'ai que des larmes. Les larmes prouvent-elles qu'on aime? » (255) Lequel des deux amoureux va l'emporter? La pièce s'achève sur le triomphe de Fortunio. Victoire d'autant plus significative que Clavaroche avait tous les atouts dans son jeu; il était l'amant de Jacqueline (256), son uniforme lui donnait du prestige; loin d'aider l'adversaire comme faisait Octave, il le combattait. Donc, en amour, la sincérité, la jeunesse constituent les meilleures armes. Telle est la leçon de 1835; et le *Chandelier* nous fait assister à la revanche de Cœlio. Enfin, troisième argument, la passion, jadis, ne manquait jamais de se dresser contre les règles sociales; elle s'insurgeait contre les liens imaginés par la société, et d'abord contre le mariage; elle n'obéissait qu'à ses propres caprices et s'affichait comme un défi. Rien de pareil maintenant; si les frasques de Jacqueline restent en marge des principes moraux, ni Clavaroche, ni elle-même, ni Fortunio n'éprouvent le besoin d'ébruiter leur aventure, ils prennent toutes leurs précautions pour ne point éveiller l'attention des voisins (257). Et puis, surtout, avec la *Quenouille*, Musset affirme la possibilité de l'amour dans le mariage; il en exalte l'ardente sérénité, l'harmonie confiante. Ainsi il arrive que la passion se développe librement dans les cadres de la société et suivant ses lois. On a bien le droit de dire qu'il y a là beaucoup plus de sagesse que dans les comédies du *Spectacle*, beaucoup plus d'optimisme aussi.

(252) De plus, dès le début de la pièce, elle a déjà trahi M^e André, autre différence qu'il ne faut pas négliger.

(253) « De grâce! jetez les yeux sur moi. Qui m'aurait appris à tromper? Je suis un enfant né d'hier, et je n'ai jamais aimé personne, si ce n'est vous qui l'ignoriez » (II, 4).

(254) « Vous passiez le matin sur le seuil de la porte, la nuit j'y revenais pleurer... Vous cultiviez des fleurs, ma chambre en était pleine. »

(255) Le *Chandelier* (acte II, scène 4).

(256) Et je sais bien qu'aux yeux de certains, c'est peut-être une faiblesse, ce qui perd Clavaroche. Mais non, il suffit de lire la pièce : c'est la sincérité de Fortunio qui fait sa force, et non l'attrait d'un plaisir nouveau.

(257) Le titre même de la pièce indique assez ce souci. Et Fortunio, pas plus que Clavaroche, ne pense à enlever Jacqueline, comme Dalti faisait Portia, et Cordiani Lucrèce.

Toutefois, ces idées nouvelles n'entraînent pas le poète dans une direction opposée à celle où il marchait avant Venise. Déjà le *Spectacle* faisait à la vérité psychologique, une part plus grande que les *Contes d'Espagne*; déjà en 1833, l'amour apparaissait d'une pièce à l'autre, moins sanguinaire. Ce n'est donc pas ici un bouleversement, c'est la mise au point par un esprit qui connaît la vie, d'un système imaginé par lui au temps de son adolescence (258). Enfin, ces nouveautés viennent de l'homme, de l'évolution de sa pensée, non du poète qui, dans son idéal artistique, sa formule dramatique, sa technique, sa manière, sa langue même, revient alors au système adopté par lui avant George Sand. L'auteur du *Chandelier* est toujours celui des *Caprices de Marianne*.

Ainsi nous arrivons à cette conclusion : l'influence exercée sur Musset par l'aventure de Venise fut double; et nous sommes amenés à distinguer l'action de George Sand sur l'écrivain et l'empreinte laissée dans le cœur de l'homme par la passion. L'écrivain a été ramené pour un temps près de l'idéal du Cénacle. Il s'est essayé au drame historique comme Victor Hugo, à la *Confession* comme Jean-Jacques, au roman comme Lélia. Son style même s'est tendu, il a versé dans l'outrance verbale. Mais au bout de quelques mois, il revient à l'idéal et aux genres, aux formules et aux préoccupations, à la technique et au langage d'autrefois. Bref, il a subi un ébranlement violent, mais passager; et, dès la fin de 1836, il en sort fidèle à lui-même. Mais l'homme, atteint dans sa résistance physique (259) et dans son équilibre moral, se remet avec peine; ou plutôt il ne se remet pas. D'abord le souvenir de la maîtresse perdue le hante; en somme, il l'aime encore, et Sainte-Beuve, qui voit juste, le lui dira sans fard (260). Mais cette souffrance ne serait rien. Dans l'aventure, Musset a senti s'écrouler son rêve de l'amour total, sa chimère de vivre ses œuvres et d'écrire sa vie, ses prétentions don juanesques. Au milieu de ces ruines, il reste désorienté. Quel bonheur chercher? A quelle conviction se vouer? Son esprit critique, rendu plus défiant que jamais,

(258) C'est-à-dire un système où les idées du Cénacle, celles de lord Byron... tenaient une grande place, nous le savons.

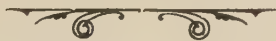
(259) Par la fièvre d'Italie; il y a là une circonstance, un fait que les critiques ont trop souvent négligé.

(260) Dans son article sur les *Poésies nouvelles (Constitutionnel* du 27 janvier 1850) : « Un jour donc, M. de Musset aimait. Il l'a trop dit et redit en vers, et cette passion a trop éclaté, a trop été proclamée des deux parts, et sur tous les tons, pour qu'on n'ait pas le droit de la constater ici en simple prose. Ce n'est d'ailleurs jamais un déshonneur pour une femme d'avoir été aimée et chantée par un vrai poète, même quand elle semble ensuite en être maudite. Cette malédiction elle-même est un dernier hommage. Un confident clairvoyant pourrait dire : Prenez garde, vous l'aimez encore ! »

lui montre les risques de chaque solution. Et il demeure là, sollicité par des appels contradictoires, le bon sens l'incitant à renoncer à ses chimères, son cœur gardant la nostalgie du passé (261). Rien ne peut redresser le ressort qui s'est brisé en lui. Il ne s'en est pas rendu compte tout de suite. A de certains moments, nous le constaterons, travaillant comme et quand il lui plaît, faisant des conquêtes qui le rassurent, il s'est cru sauvé (262). Illusion bienfaisante sans doute, mais illusion. Comme la fièvre de Venise poursuit en lui ses dévastations, et déclenche l'aortite dont il mourra, la douleur de 1834 reste tenace et présente. A la moindre souffrance nouvelle, elle se réveille; et, plus tard, il la retrouvera toujours lancinante. Jamais l'image de Sully Prudhomme ne fut plus exacte que pour Musset :

Mais la légère meurtrissure,
Mordant le cristal chaque jour
D'une marche invisible et sûre
En a fait lentement le tour (263).

Dès 1836, Musset réunit donc en lui, un écrivain, en pleine jeunesse, enrichi par l'expérience, revenu à l'équilibre, sûr de sa voie comme de son génie, et un malade incurable. Il ne faut pas chercher d'autre raison au divorce qui, dans les dernières années, séparera sa vie, abandonnée à tant d'excès, et son œuvre sans cesse plus imprégnée d'idéalisme, plus éloignée des enseignements du Cénacle aussi. La chose est naturelle. Car en atteignant Musset dans ses rêves de jeunesse, la passion de Venise l'a blessé dans la partie la plus romantique de son être.



(261) Je veux dire : des rêves, de l'idéal passés, plus encore que de la maîtresse passée.

(262) Ainsi entre 1837 et 1839.

(263) Le *Vase brisé*, deuxième strophe.

CINQUIEME PARTIE

Vers un Idéal classique



CHAPITRE XIII

La Floraison du Second Printemps

LE SECOND PRINTEMPS (1836-39).

De ce malaise intime, Musset ne s'aperçut pas tout de suite. Et, de fait, il présentait toutes les apparences de la guérison. Si l'on en veut avoir la preuve, il suffit d'étudier l'existence qu'il mena, les lettres qu'il écrivit, les œuvres qu'il publia, depuis l'été de 1836 (1) jusqu'en 1839 (2). Trois ans pendant lesquels « il travailla sans fièvre....., toujours sous l'inspiration de son cœur....., mais d'un cœur plus libre et plus joyeux » (3). Ainsi s'exprime le biographe; et il ajoute : « l'année 1838 » fut « la plus féconde et la plus heureuse de sa vie, parce qu'elle fut la plus riche en illusions » (4). Témoignage catégorique, mais suspect. Car, affirmer à pareille époque le bien-être moral du poète, c'est montrer que Lélia n'eut pas sur sa vie une influence souveraine, plaisir auquel Paul de Musset ne devait pas résister; c'est encore exalter celle qui, ces années-là, régnait sur le cœur d'Alfred, le Moinillon de son poème (5), la Beatrix Donato du conte (6), Aimée d'Alton (7). Il y a là deux raisons de nous défier, de nous tourner vers les événements, les œuvres de l'époque et de contrôler ces affirmations à leur lumière. Or, les uns et les autres confirment l'impression de Paul de Musset.

(1) Lorsque parut, dans la *Revue des Deux-Mondes* (1^{er} juillet 1836), *Il ne faut jurer de rien*.

(2) Au moment où Musset médite le *Poète déchu*.

(3) Cf. Paul de Musset, *Biographie* (p. 187).

(4) *Ibid.* (p. 208). A vrai dire, Paul de Musset ne fait durer ce temps heureux que deux années (1837-1838). Mais il nous paraît impossible de n'y pas englober, d'une part, *Il ne faut jurer de rien* et les *Lettres de Dupuis et Cottonet* (1836), de l'autre, les articles sur Pauline Garcia (1839).

(5) Les strophes : « Charmant petit moinillon... » qui ne portent pas de date précise.

(6) Il s'agit du *Fils du Titien* (paru le 1^{er} mai 1838), où se trouvent aussi deux sonnets envoyés par Musset à Aimée : « Lorsque j'ai lu Pétrarque... » (15 mars 1837), et « Beatrix Donato fut le doux nom... » (22 avril 1838).

(7) Or, Aimée d'Alton était, depuis le 23 mai 1861, M^{me} Paul de Musset.

LES ESPÉRANCES DE 1838.

Prétendre qu'Alfred fut alors pleinement heureux, serait exagérer. Le fut-il jamais? Son tempérament inquiet, ce don étrange d'apercevoir le ver dans le fruit aussitôt qu'il y mordait, sa contractilité qui se froissait au moindre soupçon de désaccord entre ses rêves et la réalité, lui interdisaient le bonheur, comme la gaieté (8). Aussi ne les connut-il ni l'un ni l'autre. Pas plus en 1838 qu'en 1830. Néanmoins la vie, qui venait de lui faire traverser les pires souffrances, semble, à la fin de 1836, et pour de longs mois, lui accorder sa revanche. On pense aux mots qu'il écrivait à M^{me} Jaubert (9) : « Ai-je encore des as dans mon jeu? » Les circonstances lui mirent alors dans les mains tout ce qu'il fallait d'as et d'atouts pour que l'existence lui parût sous les couleurs les plus aimables.

D'abord, il s'épanouit dans le cadre qu'il préfère, dans l'atmosphère élégante de Paris. Ne trouve-t-il pas là les plaisirs de son choix? Expositions et musées; le théâtre, où bientôt le génie de Rachel va le transporter d'enthousiasme, les salles de concert, où les triomphes de Pauline Garcia lui rappelleront les meilleures heures de la Malibran (10). D'autres plaisirs encore lui viennent des deux milieux où il fréquente. D'un côté, en compagnie d'Alfred Tattet, Musset court les boulevards, les écoles de natation et les bals, les restaurants pleins de lumière où les fashionables se donnent rendez-vous, et les guinguettes où l'on coudoie la grisette et l'étudiant sans fortune. Il hante, comme autrefois (11), les cabinets particuliers, où l'on soupe au champagne, et les tables de jeux. Et je sais bien ce que les censeurs disent d'une pareille existence : qu'elle est vide, et qu'il achève d'y gaspiller sa santé. Lui-même, à de certains jours, il lui arrive de se sermonner, comme l'oncle Van Bück fait Valentin. Mais, en dépit qu'il en ait, cette vie là le séduit. Elle le séduit d'abord parce qu'il la mène par à-coups, lorsqu'il a en poche les fonds nécessaires. M. Lecomte l'a fort bien dit dans une de ses « Lettres de Van Engelgom » (12) : notre poète, qui « a des goûts de millionnaire,

(8) Pour la même raison : gaieté et bonheur supposent un minimum de stabilité.

(9) En affectant de craindre que son propre silence, prolongé plus qu'à l'habitude, lui eût enlevé l'amitié de sa marraine (le 17 octobre 1837, d'après M. Séché, ou, d'après M. Clouard, entre 1840 et 1842.)

(10) Tout ceci en 1838.

(11) C'est-à-dire comme en 1832. La vie qu'il mène maintenant ressemble, en effet, de très près à celle où il aimait alors se plonger.

(12) Ces lettres, sortes de pamphlets très libres et souvent violents, furent publiées par J. Lecomte, sous le pseudonyme de Van Engelgom, dans l'*Indépendance belge* (1837) et reproduites dans le *Cabinet de*

s'est fait un système de vie qui participe à la fois des privations que sa position lui impose et de ses désirs qui luttent avec sa position ». A-t-il épuisé ses ressources? il s'enferme chez lui; « il y vit comme un garçon tailleur et fait des économies et de beaux vers »; mais, à peine le manuscrit payé, il donne libre cours à ses goûts de luxe. « Quand il paraît des vers de M. Musset quelque part, on peut être certain que M. Musset va aussi paraître. Si M. Musset se montre le premier, ce sont ses vers qui ne tarderont pas » (13). Après ces semaines d'isolement et d'impécuniosité, l'existence des dandies présentait aux yeux d'Alfred le même charme qu'ont les vacances pour les collégiens : heures de détente après l'effort régulier. Comment n'aurait-il pas subi l'attrait de ce contraste? Ajoutons qu'il trouvait là cette trépidation des nerfs où il aspirait, dès sa jeunesse, une fièvre née de mille griseries différentes, voisinage des femmes, risques du jeu, excitation des vins (14) et de l'absinthe, à laquelle il commence à s'habituer (15); enfin les satisfactions d'un luxe qui lui donnait l'illusion de vivre en grand seigneur. Plaisirs faciles, je n'en disconviens pas, mais le poète les prisait fort. S'en lassait-il? quelques salons lui ouvraient leurs portes : salon de la rue Taitbout, où le filleul de M^{me} Jaubert côtoyait la haute bourgeoisie; salons du Faubourg Saint-Germain, où le protégé de M^{me} de Castries rencontrait la vieille noblesse. Il avait là un second cadre, également luxueux, également parisien, et qu'il aimait autant que le premier. Aux réunions chez sa marraine, il se plaisait, nul n'en peut douter (16); et peut-être davantage encore dans le faubourg. Lui-même l'a dit (17) :

Savez-vous une chose? Je m'entiche, voilà un beau mot, que vous comprendrez, j'en suis sûr. Je suis entrain de m'enticher, c'est-à-dire que je m'encoqueluche, et de quoi? Ah! ah!... du Faubourg Saint-Germain, mon faubourg, Madame. Je l'habite. Décidément, on y est cent fois mieux, meilleur, plus libre, plus

lecture. Elles valurent à leur auteur, notamment de la part d'Alphonse Karr et de Roger de Beauvoir, des réponses terribles. On les a réimprimées en 1925, dans la collection des *Chefs-d'œuvre méconnus*.

(13) Ces citations sont de J. Lecomte.

(14) Ce sont là des plaisirs que Musset prisait dès 1832.

(15) C'est, en effet, de cette époque que datent les premiers textes où il soit parlé de la liqueur verte à propos de Musset (notamment la lettre de Guttinguer, dont nous faisons mention plus loin). Les témoignages qui le représentent comme adonné de meilleure heure à l'absinthe émanent de gens qui l'ont connu après 1837 et se fient à la rumeur publique.

(16) Il suffit, pour le savoir, de relire, dans la *Correspondance*, la série des lettres écrites par lui à M^{me} Jaubert.

(17) Un peu plus tard, sans doute; la lettre date vraisemblablement de 1840.

romanesque, plus hypocrite, plus vertueux, plus roué, plus usagé, plus indulgent, plus vrai, et de meilleure compagnie qu'en aucun lieu du monde. Je n'ai plus qu'une chose à ajouter à cet éloge de mon quartier, c'est que vous en êtes, bien que vous habitiez la Chaussée d'Antin (cet absurde cloaque de banquiers malappris) (18). Oui, Madame, vous en êtes par l'esprit, par les façons d'être et de dire, depuis les pieds jusqu'à la tête; vous en êtes par le sang, d'ailleurs, et l'on sait assez que le Conseiller de la Verdrillette est de race.

L'accent badin de cette lettre ne doit pas nous donner le change; sous l'ironie, le sentiment exprimé n'en demeure pas moins sincère. Dans l'atmosphère du Faubourg Saint-Germain, Musset s'épanouissait, et pour les raisons que cette lettre donne; sa vanité nobiliaire en était flattée, son goût de la bonne compagnie et du ton juste n'y était jamais blessé. Il rencontrait là des hommes de premier ordre : un Berryer, pour ne citer que l'un d'entre eux; et ces femmes dont Rosette disait jadis : « Les belles dames savent leur affaire, selon qu'on leur baise la main droite ou la main gauche » (19). L'entretien n'allait pas toujours si avant, entre le poète et les marquises. Il restait, presque toujours, à mi-chemin entre la simple amitié et la fleurette; mêlé de confidences, d'allusions, de compliments et de coquetteries; semé de déclarations et de petits vers (20). Il n'y avait rien là qui pût rappeler à Musset la passion d'hier; mais une gamme de sentiments en demi-teintes, les plus propres à occuper le poète, sans l'effaroucher. De l'amour un peu, beaucoup de galanterie, toujours de l'esprit; de la douceur, de la tendresse même peut-être; en somme, plusieurs années avant l'heure, le dialogue de la *Porte ouverte*. Seulement, dans la vie réelle, la marquise changeait assez souvent de visage; toujours apparentée à la haute noblesse (21), elle était tantôt étrangère et tantôt française; toujours belle et spirituelle, elle était tantôt brune, tantôt blonde. Les unes se montraient agressives, ainsi l'Italienne et la Polonaise (22); d'autres, au contraire, se dérobaient à l'attaque, — non sans avoir laissé deviner leur émoi. Celles-là s'éloignaient parfois si obstinément que Musset

(18) Nous donnons ici le texte primitif. On l'a plus tard adouci : « Cet absurde cloaque de la finance. »

(19) Cf. *On ne badine pas* (II, 2).

(20) Dorénavant, en effet, les déclarations badines en vers se multiplient dans l'œuvre du poète. Il n'est, pour s'en rendre compte, que de feuilleter le second volume de ses poésies.

(21) Détail qui ne laissait pas de flatter Musset. Je pense à la Belgiojoso, à M^{me} de Kalergis, à M^{me} de Fitz-James...

(22) Je veux dire la princesse et la comtesse Kalergis.

se voyait obligé de s'adresser à des tiers pour les atteindre(23) ; tout ce qu'il obtenait d'elles, c'était, alors, quelque souvenir : témoin cette fleur à demi-fanée, qu'il reçut, un jour de 1838, et qu'il interrogeait avec tant d'affection :

As-tu pour moi quelque message ?
 Tu peux parler, je suis discret...
 S'il en est ainsi, parle bas,
 Mystérieuse messagère ;
 S'il n'en est rien, ne réponds pas ;
 Dors sur mon cœur, fraîche et légère.
 Je connais trop bien cette main,
 Pleine de grâce et de caprice,
 Qui, d'un brin de fil souple et fin,
 A noué ton pâle calice...
 Elle est blanche, elle est douce et belle,
 Franche, dit-on, et plus encor...
 Mais elle est sage, elle est sévère ;
 Quelque mal pourrait m'arriver.
 Fleurette, craignons sa colère.
 Ne dis rien, laisse-moi rêver (24).

Certes, il n'y a, dans ces strophes, nul écho de passion romantique ; mais un badinage attendri. Au lendemain de la tempête, Musset en sentait le charme et en goûtait la sécurité. Au milieu de ces conquêtes, il se promenait comme en un jardin plein de roses ; il y respirait les parfums dont s'était enivrée sa jeunesse : le spectacle de la beauté, le pétilllement de l'esprit, la joie de plaire, celle de la causerie féminine. Comment pareille vie ne l'aurait-elle pas épanoui ? Mais l'existence de Paris, à la longue, fatigue ; il est des jours de réflexion où la solitude vous tente. Le poète n'échappait pas à cette loi ; des souvenirs montaient à son cœur par bouffées : la *Nuit d'Août*, la *Nuit d'Octobre* datent de cette époque.

(23) Ainsi le 2 juillet 1838, il écrivait à M^{me} de Castries, à propos d'une romance qu'elle lui avait demandée pour une amie commune : « J'ai une fort vilaine qualité... Je ne donne rien pour rien... ; ce n'est pas beau, n'est-ce pas ?... Mais c'est un serment que j'ai fait à la Sainte Vierge dans une grande maladie que j'ai eue. Or, maintenant, que me donnera-t-on ?... Qu'ai-je à espérer de la générosité d'une personne qui a poussé l'avarice jusqu'à me refuser une épingle qui attachait sa mantille. J'ai cette épingle en travers du cœur, et je vous déclare que si on ne me l'envoie pas, je ne puis pas faire la moindre romance. Mais je n'entends pas que l'on me donne la première épingle venue ; j'en veux une vraie et authentique, avec certificat de l'autorité compétente, comme quoi elle a occupé le poste où il m'a été défendu de la toucher... C'est un traité de commerce que je propose, avec tout le respect possible, mais avec une ferme volonté de ne point céder. » De qui s'agissait-il ? qu'importe. L'essentiel est de sentir ici tout ce qui circule de verve et de jeunesse.

(24) Il s'agissait ici de M^{me} de Fitz-James, a dit le vicomte d'Altenbourg (lettre du 28 avril 1888 à M. Spoelberch de Lovenjoul), et c'est à elle aussi, assure-t-il, que Musset pensait en écrivant à M^{me} de Castries ses lettres des 2 et 17 juillet 1838.

Plusieurs asiles s'ouvraient alors devant lui. C'était l'ermitage de Bury (25), ermitage sans austérité. Musset y recevait toujours le même accueil; de la discrétion pour y cacher ses idylles, du calme et de l'air pour y reposer ses nerfs, des distractions pour y étourdir son chagrin. Lui-même le disait (26) :

Suis-je chagrin? Je ne veux plus m'endormir; j'appréhende trop le cruel réveil. Le meilleur remède que parfois j'ai trouvé à cet état de choses est d'exécuter une longue course à cheval. Je vous assure que le célèbre poète Horace, lorsqu'il a dit que le chagrin monte en croupe derrière le cavalier, a dit une bêtise pommée. Le chagrin tombe de cheval à chaque temps de galop.

Certes, en s'exprimant ainsi, Musset songeait aux « temps de galop » menés aux côtés de Tattet

Sur le plus vert coteau de ta forêt chérie (27)

D'autres fois, on le mandait (28) à Augerville, chez Berryer. Quand je dis on, il s'agit du maître de maison, et de M^{me} Jaubert, qui était là presque comme chez elle. Dans cette résidence, Alfred trouvait un coin de Paris transporté dans le cadre de la nature; un jardin, rempli de fleurs et d'ombres, une rivière, un paysage sans sévérité; bref le décor de *On ne badine pas* ou de *Il ne faut jurer de rien*; on s'y promenait, les après-midi, en petits groupes, suivant le caprice des sympathies; puis, le soir venu, la maison rassemblait ses hôtes. La conversation, la musique, les jeux, la comédie alternaient. On eût dit, cette fois, l'atmosphère du *Caprice* ou de la *Porte ouverte*. La plupart des femmes présentes étaient jolies, le maître de céans se plaisant au spectacle de la beauté. Autour de M^{me} Berryer venaient se grouper quelques-unes des reines de Paris, la Belgiojoso, la marraine, M^{mes} de Kalergis et de Lichtenstein, M^{me} Delessert. « Faire sans dire », répétait, sur tous les stores, la devise de la maison; un programme de liberté sans tapage auquel chacun se conformait. Parfois, enfin, Musset quittait la capitale, attiré par un appel plus tendre : c'est ainsi qu'en 1839 il rejoint Rachel dans son

(25) Où Musset fréquentait déjà dès 1832, et où il avait repris ses habitudes dès 1836, peut-être même avant.

(26) A M^{me} Jaubert, qui rapporte ces quelques phrases en tête de ses *Souvenirs*.

(27) Sonnet à Tattet, composé à Bury, le 10 août 1838.

(28) Soit tout seul, soit avec Paul. Le biographe, en effet, accompagna son frère chez Berryer en 1840. (Cf. *Biographie*, p. 255 : « Peu de temps après, M^{me} Berryer nous invita, mon frère et moi, à venir rejoindre la marraine et d'autres personnes aimables réunies chez elle. Nous partîmes ensemble pour Augerville vers le milieu de septembre. »)

pavillon de Montmorency (29). Partout l'accueil qu'il recevait témoignait chez ses hôtes d'un double sentiment : admiration pour le poète (30) (et quel écrivain, même le plus modeste, y fût resté insensible?) sympathie pour l'homme. Comment pareille existence ne lui aurait-elle point paru pleine d'agrément?

Elle n'était pas, d'ailleurs, si superficielle; et, semée de petits plaisirs, les mieux faits pour séduire l'épicurisme d'Octave, elle offrait à l'ardeur de Cœlio des joies plus hautes. D'abord l'amitié. Je sais que sur ce point, l'on peut m'opposer un texte. Musset bientôt confessa à la marraine (31) :

Vous ne vouliez me prêcher que la politesse, vous m'avez fait penser à l'amitié. Je me suis regardé, et je me suis demandé si, sous cet extérieur raide, grognon et impertinent, peu sympathique, quoi qu'en dise la belle petite Milanaise (32), si là-dessous, dis-je, il n'y avait pas primitivement quelque chose de passionné et d'exalté à la manière de Rousseau : c'est possible. J'ai tenté une seule fois de me livrer à l'amitié. C'est un sentiment étrange, inouï pour moi, une excitation peut-être plus forte que le désir dans l'amour, car ce transport ne se satisfait pas.

D'après ce que j'en sais, ce doit être un sentiment terrible, très dangereux, très doux, qui doit faire le bonheur ou le malheur de toute la vie, et je comprends que Rousseau soit devenu à moitié fou des secousses que cette passion lui a données.

Or, bien décidément, je n'en veux pas.

Mais en s'exprimant ainsi, Musset ne visait que les amitiés masculines. « Il est bien convenu », ajoutait-il tout de suite, « que la dissertation sur l'amitié n'a rien de commun avec le sentiment sans nom » (33) et dans cette même lettre, il écrivait :

Je vous dirai que j'aime par-dessus tout votre manière douce, bienveillante et pourtant sincère, d'adresser un reproche qui condamne sans blesser. Vous possédez là, mon amie, la plus précieuse des sciences; elle vous est naturelle, et tant que vous

(29) Cf. Paul de Musset (*Biographie*, p. 221); et au même moment, Musset écrivait à la marraine (Séché, *Correspondance*, pp. 160-162) : « Quoi qu'il en soit, sachez que votre filleul travaille. Qu'elle était jolie l'autre soir, courant dans son jardin avec mes pantoufles et un petit bonnet noir et rouge en laine tricotée. » Elle, c'est Rachel.

(30) Je pense à ce mot de Berryer : « Mon cher Alfred, quel cachet de jeunesse scelle toutes vos œuvres C'est un don précieux et unique. Le charme que j'en ressens me flatte singulièrement; je suis au moment de m'écrier : nous autres, jeunes gens. » (*Souvenirs de M^{me} Jaubert*.)

(31) Dans une lettre que M. Clouard date de 1840, mais que M. Séché remplace le 27 octobre 1837.

(32) Il s'agit de la princesse Belgiojoso.

(33) C'est-à-dire avec l'affection qui unissait la marraine et le filleul. M^{me} Jaubert l'avait ainsi nommée, et le poète avait accepté d'enthousiasme cette mystérieuse définition.

saurez vous en servir, ne vous étonnez pas qu'on vous aime... Voilà bien du sérieux pour une légère remontrance; mais auprès de vous mon cœur se dilate.

Le poète ne visait ici ni la marraine, ni M^{me} de Castries. Il ne pensait point davantage à condamner l'affection qui l'unissait à Alfred Tattet. Simplement, il se refusait à entamer, avec des indifférents, des relations d'où pussent naître des amitiés nouvelles (34). Les faits le prouvent. Il n'est que de feuilleter le volume où M. Séché a rassemblé les lettres de Musset. Sur les quatre-vingt-deux pièces, antérieures à 1837, qui s'y trouvent, trois sont adressées à M^{me} Jaubert et quatre seulement à Tattet; après 1837, au contraire, sur quatre-vingt-dix-huit pièces, trois vont à M^{me} de Castries, dix à Tattet, trente-quatre à la marraine (35); et la proportion reste la même, si l'on ajoute à la correspondance réunie par M. Séché, les lettres ou billets qui furent publiés depuis lors (36). Bien plus, toutes ces pages d'affection, on ne peut pas les relire sans demeurer frappé de la confiance qu'elles attestent. Qu'elles aillent chercher l'ami des jours anciens, la consolatrice (37) ou la confidente préférée, Musset s'y montre tel qu'il est; il parle de sa santé, il dit ses ennuis et ses espérances; a-t-il eu quelque aventure, s'embarque-t-il dans quelque nouvel amour? voilà la marraine au courant (38). Redoute-t-il quelque échec littéraire? vite il appelle Tattet à l'aide (39). Subit-il quelque assaut de découragement? C'est encore vers eux qu'il se tourne. Sent-il l'équilibre revenu? C'est à eux qu'il l'annonce :

Je suis sage, réellement sage, tranquille, content, à moitié dévot. Surtout ne me faites pas de morale, je vous en adjure au nom de

(34) Il suffit de lire la lettre pour le comprendre. Musset répond ici à des reproches de sa marraine. Lesquels? d'avoir dans les salons un abord désagréable et d'éloigner ainsi « des hommes d'esprit et de cœur qui se sentiraient poussés » vers lui.

(35) Ainsi la part de l'amitié qui n'était que du dixième (7 pièces sur 82), atteint presque la moitié (47 sur 98).

(36) Et ceux que gardait la famille du poète. Pour ne prendre qu'un exemple, relatif à Tattet, on trouve alors six lettres avant 1837, vingt après.

(37) Je pense à M^{me} de Castries.

(38) Ainsi en 1839 il lui communique ses impressions de Montmorency (lors de son séjour chez Rachel), pour ne citer qu'un exemple; et c'est aussi par les lettres à M^{me} Jaubert que nous connaissons toute l'aventure du poète avec la princesse Belgiojoso.

(39) Ainsi à la veille de la première du *Caprice*, il écrit à son ami : « Je crois que, la semaine prochaine, je vais être exécuté en effigie sur l'échafaud de la rue Richelieu; serait-il possible que vous n'y veniez pas? Je vous prévien que je vous garde une loge et que, si je ne vous vois pas dedans, je ferai comme M^{me} Dorval... Elle m'avait menacé, si je ne venais pas, de s'avancer au bord de la rampe et de dire poliment au public : Messieurs, il est vrai que je devais jouer ce soir. Mais, M. de Musset n'étant pas dans la salle, je suis obligée de vous dire que ça m'embête. »

l'amitié et de tous les lavements que j'ai pris, à moins que vous ne vous reconnaissiez pour un meilleur orateur que la fièvre et plus profond moraliste que la diarrhée (40).

Et de fait, les lettres qu'il recevait de ses trois amis contenaient des encouragements lorsqu'il hésitait ou souffrait, des sermons lorsqu'il s'égarait, une sympathie, la plus tenace et la plus pleine de bienveillance jusque dans les reproches (41), une admiration qui n'essayait point de se dissimuler. Il y était sensible, d'autant plus qu'il se jugeait lui-même : grognon, désagréable, insupportable. A constater chez ses amis tant de dévouement, des élans d'affection le prenaient. Certes, il lui arrivait, lorsqu'il les croyait dans leur tort, de le leur dire sans ambages. On connaît le sonnet qu'il adressa à sa marraine, un jour qu'elle l'avait tancé sur ses habitudes d'intempérance (42); réponse où perce le reproche d'avoir parlé à la légère. De même, lorsque Tattet confia à des tiers certains détails de l'aventure vénitienne, le poète prit sa plume :

J'apprends, mon cher Alfred, que vous avez manqué plusieurs fois à la parole que vous m'aviez donnée de garder le silence sur tout ce qui s'est passé en Italie. Cela m'a fait beaucoup de peine, d'abord pour vous, qui manquez à votre promesse, et ensuite pour moi, qui ai cru, pendant plus de quatre ans, avoir un véritable ami (43).

On dirait d'une rupture. Mais la signature corrige cette impression : « Tout à vous, Alfred de Musset ». Ce n'étaient que des nuages sans lendemain; ces mots écrits à Tattet le prouvent :

Et vous aussi, vous me faites des compliments : *Tu quoque Brute?* Mais je les reçois de bon cœur, venant de vous. Ne m'apprenez jamais illustre, vous me feriez regretter de ne pas l'être. Quand vous voudrez me faire un compliment, appelez-moi votre ami (44),

et surtout ces lignes envoyées, au soir de la vie, vers le compagnon de vingt années :

Vous savez qu'on me réimprime (45), j'ai corrigé ce matin

(40) Lettre du 14 mai 1844 à Tattet.

(41) Reproches qui s'adressaient à la paresse du poète, aux excès et aux fatigues de la vie qu'il menait.

(42) Ceci en 1844.

(43) Billet sans date, mais qui, de l'avis des critiques les plus autorisés (M. Clouard, M. Séché et M. Allem) remonte vraisemblablement à l'année 1839.

(44) Le 17 août 1838.

(45) Et, de fait, on réimprimait alors chez Charpentier (1851) les *Premières Poésies* de Musset, où figuraient les vers : « Dans mes jours de malheur, Alfred, seul entre mille... »

justement les vers où je vous remercie de votre amitié dans mes jours de deuil; je me regarderais comme bien ingrat si je ne pouvais dire, la main sur le cœur, qu'il me semble que ces vers sont écrits d'hier (46).

Sentir ces amitiés présentes à ses côtés, et se sentir sûr de leur solidité, était donc une joie pour Alfred; non point peut-être la plus précieuse de toutes, mais la seule qui ne l'ait jamais déçu. La plus précieuse à ses yeux, en 1837 comme au temps de son adolescence, c'est l'amour. Or, dès le printemps (47) de cette année-là, Alfred aurait pu chanter les vers que lui inspiraient ses premières rencontres avec George Sand :

Te voilà revenu dans mes nuits étoilées!

Il eût pu les répéter d'autant mieux qu'il se trouvait, à la veille de ces deux liaisons, à peu près dans les mêmes dispositions d'esprit. Les deux fois, une passion ardente s'était écroulée sous les coups de la trahison et du mensonge; les deux fois, ce réveil avait suscité en lui le même bouleversement; les deux fois, son amertume l'avait un temps arrêté dans sa quête amoureuse; les deux fois, cette prudence avait eu presque la même durée; et, à quelques mois près (48), ce qu'il avait écrit en 1833 :

J'ai cru pendant trois ans te vaincre et te maudire,
Et toi, les yeux en larmes, avec ton doux sourire,
Au chevet de mon lit, te voilà revenu (49).

se trouvait vrai en 1837. D'ailleurs, cette ressemblance mise à part, rien, chez sa nouvelle amie, ne pouvait rappeler à Musset l'ancienne maîtresse. Aimée d'Alton semblait, par son aspect, par son âge, par son milieu, par son caractère, aux antipodes de Lélia; peut-être ce contraste contribua-t-il à mettre Alfred en confiance. Elle était belle, d'une beauté lumineuse et gaie, avec le sourire prompt, un air de santé, peut-être un soupçon d'embonpoint, un teint de clarté et les cheveux les plus blonds (50); une symphonie en blanc et

(46) Lettre du 14 décembre 1851.

(47) La première lettre d'amour à Aimée d'Alton date de mars 1837.

(48) Deux ans et demi séparent la première trahison et le début de la liaison avec Sand; deux ans la rupture avec Lélia et les premières lettres à Aimée d'Alton.

(49) Ces trois vers finissent la première strophe du même poème à George Sand (2 août 1833).

(50) Cette blondeur d'Aimée d'Alton fait d'elle une exception parmi les maîtresses de Musset, et contribua sans doute, par contraste, à attirer le poète.

rose (51) couronnée d'or. Elle était jeune, non point d'une extrême jeunesse, à dire le vrai; mais, enfin, elle avait presque un an de moins que lui (52). En face d'elle, Musset ne faisait plus figure de chérubin qui prend ses degrés; à son tour, il conseillait, il expliquait la vie, ses lettres le prouvent; et lorsque, parfois, elle se disait vieille, il se moquait d'elle avec un calme qui disait assez le fond de sa pensée :

Votre santé, dites-vous (53), est un obstacle invincible (54), je n'en connais pas à l'amour. Quant à la femme plus âgée que moi, au visage de plus en plus sérieux, permettez-moi de dire à ma vieille amie de vingt-cinq ans que j'en ai vingt-six, que je crois son cœur très sérieux, mais son jeune et charmant visage très gai et très couleur de rose... Enfant, le bonheur est fait pour vous, s'il est fait pour quelqu'un au monde... Je suis plus vieux que vous d'un an par l'âge et, par l'expérience, de dix ans.

Après quoi, il lui communiquait parfois les résultats de cette expérience (55), en homme qui s'adresse à une jeune fille. Ajoutons que, par sa naissance, par son éducation, par ses manières, Aimée d'Alton appartenait à la noblesse parisienne, ou, si l'on préfère, au Faubourg Saint-Germain. Il n'y avait rien là qui pût déplaire à Musset. Fille du général Alexandre d'Alton, qui avait combattu les Vendéens sous Hoche, s'était couvert de gloire en entrant le premier dans Friedland, et en se faisant blesser à Smolensk, et qui avait fini général de brigade à l'état-major de la Grande Armée et baron d'Empire, elle était cousine d'Edouard d'Alton Shée, pair de France (56), et de M^{me} Jaubert. Ayant perdu sa mère lorsqu'elle avait vingt et un ans, elle avait été presque adoptée

(51) C'est Alfred lui-même qui le dit, dans les vers au *Moinillon* :

Charmant petit moinillon blanc...

Charmant petit moinillon rose...

(52) Pas tout à fait : neuf mois exactement; elle était née le 20 septembre 1811.

(53) Lettre écrite tout au début de la liaison, le 31 mars 1837.

(54) Non qu'elle fût vraiment de santé délicate; mais elle venait de faire une grave maladie, une typhoïde sans doute, puisqu'elle avait dû couper ses cheveux et portait perruque pour un temps. (Cf. la troisième lettre du poète.)

(55) Cf. dans la lettre déjà citée : « La première expérience, Aimée, consiste à souffrir, elle consiste... à sentir que les rêves absolus ne se réalisent presque jamais, ou que, réalisés, ils se flétrissent et meurent au contact des choses de ce monde. Un sentiment d'amère réflexion est donc le résultat de cette première épreuve... Cependant on vit, et il faut aimer pour vivre encore; on aime avec crainte, avec défiance, et peu à peu... on s'aperçoit que la vie n'est pas aussi triste qu'on l'avait jugée; on revient au bonheur, à Dieu, à la vérité. Le cœur... en vient même à se dire : le mal n'est rien puisque le bonheur existe. Voilà mon expérience, Aimée... Ce n'est pas là la conclusion du livre que vous aimez (la *Confession*) et qui n'en est pas moins vrai; mais c'est là ce qui le suit, ce qui doit le suivre. » Je ne sais pas de commentaire plus complet des *Nuits*.

(56) L'ancien camarade et le compagnon du poète.

par la marraine, et l'aidait à gouverner son salon. C'est là, qu'après une enfance assez vagabonde et une jeunesse plus solitaire, elle acheva à la fois son instruction mondaine et son éducation littéraire. Il se peut qu'une conversation où Berryer et Alfred de Musset donnaient le ton ne fût pas des mieux choisies pour une jeune fille; et sans doute Aimée d'Alton y apprit-elle un peu tôt à connaître la vie; mais son esprit ne pouvait se trouver à meilleure école. L'imprévu de ses réparties, sa verve ajoutèrent à sa beauté, un charme plus capiteux (57) qui lui valait beaucoup d'hommages. L'histoire ne dit pas si M^{me} Jaubert en était satisfaite : il y a toujours, pour une maîtresse de maison qui n'est point d'âge à s'effacer, une surprise désagréable à voir sortir de l'ombre, derrière soi, une parente plus jeune qui vous a des obligations. Toute bonne qu'elle fût, échappa-t-elle à cet agacement? Il semble que la liaison du poète et de la jeune fille ait un temps détendu l'intimité du filleul et de la marraine (58). D'ailleurs, peu importe. Ce qu'il faut retenir, c'est qu'aux yeux de Musset, Aimée d'Alton apparut comme l'opposé de George Sand. Enfin, elle l'aimait, et d'un amour où se peint son caractère. Ce qui l'attira vers lui, ce n'était pas qu'il fût un grand poète; elle n'avait point assez d'orgueil pour vouloir jouer les égéries; ce n'était pas non plus qu'il se fût dispersé dans des aventures retentissantes. Et la preuve : pendant près de deux années, elle put le voir de façon régulière sans essayer d'appeler sur elle son attention.

Comment se fait-il — s'étonne-t-il dans sa première lettre (59), — comment se fait-il qu'à Paris, près de vous, j'ai cent fois eu sur les lèvres ce que je voudrais vous dire aujourd'hui... Je n'ai seulement jamais pu vous dire que je vous trouvais belle, et le compliment le plus aisé et le plus ordinaire vous devenait désagréable par ma maladresse. J'y pense aujourd'hui et je me dis : tant mieux, tant mieux que nous n'ayons jamais échangé de ces paroles banales.

Comment cela se faisait? Très simplement : Musset se sentait toujours paralysé en face d'une jeune fille, et Aimée d'Alton, de son côté, ne l'aimait pas encore. Mais, sentimentale et romanesque, du jour où elle eut ouvert *La Confession*, elle

(57) Le mot est de M. Séché. (Préface aux *Lettres d'amour à Aimée d'Alton*.)

(58) Nous n'avons que deux lettres de Musset à sa marraine en 1838, deux en 1839. Surtout, il écrivait à Aimée (quatrième lettre, début d'avril) : « Pourquoi ne venez-vous pas chez votre cousine?... J'ai cru voir... qu'Ed. ne vous aimait guère, ou que du moins elle était jalouse de vous; pauvre enfant, je le crois bien, et je lui pardonne, bien d'autres qu'elle seraient jalouses. » Le prénom, en abrégé, ne se déchiffre pas facilement : on croit lire Ad. ou Ed. Mais il apparaît vraisemblable qu'il s'agit ici de la marraine.

(59) Mars 1837.

le vit tourmenté par ses espérances d'hier et ses déceptions toutes chaudes; ce nouveau visage la charma (60); bref, elle se mit à l'aimer. Très spontanée et très décidée, elle chercha le moyen de le lui faire comprendre; et, comme elle le voyait réservé, elle fit les premiers pas. Restait à trouver l'occasion de ce demi-aveu. La prodigalité de Musset était légendaire, lui-même s'en accusait avec beaucoup de contrition. Un jour de la fin de l'hiver 1837 (61), il reçut une bourse, dont nous ne saurons jamais si elle était bleue, comme celle de M^{me} de Blainville, ou rouge avec un filet noir, comme celle de M^{me} de Chavigny. Il y avait là l'aveu d'une attention discrète et tenace, assez de coquetterie pour séduire Musset, assez de mystère pour piquer sa curiosité. Il chercha donc à deviner quelle amie se cachait ainsi, courut interroger la marraine (62), déchiffra l'énigme. Il y répondit par une déclaration en règle (63); avec franchise, Aimée d'Alton confessa qu'elle l'aimait aussi (64). De là d'abord, une idylle passionnée, puis (65) une liaison qui devait durer plus de deux ans. Au cours de ces deux années, la jeune fille l'entoura d'une tendresse, et la plus fidèle, au point que, la sachant belle et tout soupçonneux qu'il fût, c'est à peine si, à une ou deux reprises (66), leur correspondance révèle chez lui un mouvement de jalousie; elle lui voua un dévouement que rien ne rebutait, ni les blâmes de sa famille, ni les sautes d'humeur

(60) Les premières lettres de Musset prouvent le goût d'Aimée pour la *Confession*. C'est d'abord le passage que nous avons cité : « Ce n'est pas là la conclusion du livre que vous aimez » (lettre n° 2), puis (en avril, lettre n° 3) : « Jetez au feu vos résumés philosophiques de l'amour, vos romans à la mode, et le mien tout le premier. Lisez dans votre miroir, dans les yeux de votre amant. Ce sont de meilleurs bréviaires que la *Confession d'un Enfant du siècle*. » On sent ici à plein l'irritation qui le saisit à trouver son propre livre sur la route de ses ambitions.

(61) Alors qu'il venait de perdre au jeu une somme assez forte.

(62) Sans que nous puissions savoir si M^{me} Jaubert était au courant de l'aventure, comme M^{me} de Léry (*Un Caprice*), comme la signora Dorothea (le *Fils du Titien*), deux personnages dont elle fut le commun modèle, ou si elle-même, ce qui me paraît assez vraisemblable, ignorait l'initiative de sa cousine.

(63) C'est la première des lettres à Aimée (mars 1837).

(64) Musset ne lui écrit-il pas, dès le début d'avril (lettre n° 4) : « C'est en souriant et sans hésiter que vous m'avez fait un aveu que les femmes vendent au prix de mille tortures, de mille comédies et de mille épreuves » ?

(65) Avec les premiers beaux jours du printemps (cf. lettre 4) : « Ah! que tu as raison de venir avec les fleurs, avec la verdure, avec la saison du soleil! Appelle-moi fou si tu veux; il me semble qu'au premier baiser, il va m'éclorre une fleur dans le cœur. »

(66) Et pour un instant chaque fois. Cf. la lettre (31 janvier 1838) : « Tu m'as reparlé de cette bague; tu n'en portais pas; j'ai l'idée de t'en donner une, le lendemain tu en as trois autres. Crois-tu de bonne foi que ce soit bien, comme tu dis?... Ces sortes de choses-là me font frissonner malgré moi; ne te fâche pas. Elles sentent la femme et me rappellent le passé. »

du poète, ni, après un temps, des trahisons qu'elle n'ignorait point; elle s'oublia pour lui presque constamment, et lorsqu'une fois elle l'eut vu retomber dans un accès de désespoir, n'hésita point à lui offrir de l'épouser (67) pour être mieux à même de l'aider. D'autres femmes ont compté plus qu'elle dans la vie du poète; aucune n'a mis plus d'amour à lui rendre la confiance en soi. Certes, elle méritait l'hommage qui montait vers elle des vers de la *Nuit d'Octobre*, où on la faisait surgir, effaçant de sa splendeur un passé oublié (68). Car jusqu'au bout, il dut penser d'elle ce qu'il écrivait aux premiers temps de leur liaison : « Jamais je n'ai vu tant de cœur et si peu de coquetterie, tant de sincérité et tant de noblesse » (69). Ce n'étaient peut-être pas là les qualités qui devaient retenir le plus longtemps un amant aussi mobile, mais seules elles pouvaient guérir ce cœur, encore contracté par les déceptions de la veille.

Enfin le siècle lui-même semblait vouloir donner au poète sa revanche. Voilà qui ne le laissait pas indifférent. Rappelons-nous, en effet, avec quelle passion il a, depuis des années, médité de son époque; quels reproches il lui adressait. D'abord, de manquer d'idéal, puis d'avilir l'art. L'ardeur et l'insistance avec lesquelles, depuis 1831, il formulait ce double grief (70) disent assez quel malaise suscitait en lui le spectacle de son temps. Ce fut une de ses souffrances, que ce divorce entre l'idéal qu'il aimait et le milieu où il vivait. Or, en 1837, tout semble s'éclaircir; de très haut des encouragements vont aux hommes de lettres et aux artistes. Quand je dis : de très haut, il ne s'agit ni des ministres ni du roi. Louis-Philippe restait au contraire indifférent. Il semblait qu'en adoptant les habitudes extérieures de la bourgeoisie, il lui eût peu à peu emprunté jusqu'à ses étroitesse. En lui, le bourgeois qui s'affichait n'aimait point les écrivains; et, moins encore, le despote qui se cachait. Celui-là les redoutait comme une puissance de trouble (71). Mais, Alfred apercevait l'aube de la revanche. Le roi de demain n'était-il point de cœur avec les artistes? Le duc d'Orléans et sa jeune femme leur témoignaient une sympathie faite d'admiration, de protection; ils leur permettaient de prévoir un règne aussi favorable que

(67) Cf. la lettre du poète n° 40 (18 mars 1838), où il écartait cette proposition de sa maîtresse.

(68) Et maintenant, blonde rêveuse,
Maintenant, Muse, à nos amours!...
Viens éveiller ma bien-aimée...

(69) Lettre n° 4 (début d'avril 1837).

(70) Dans les *Revue fantastiques* du *Temps*, dans les *Vœux stériles*, dans *André del Sarto*, dans *Fantasio*.

(71) Et dont les familiarités lui déplaisaient. Le *Sonnet au Roi*, de Musset, déplut à Louis-Philippe parce que le poète l'y tutoyait.

celui de Louis XIV. Et déjà, dans le présent, ils employaient pour eux le crédit dont ils disposaient. Musset en eut la preuve par deux fois. D'abord au début de 1837; il se trouvait alors assez démuné d'argent (72), et pourtant l'idée de voyager le hantait. Quel meilleur remède contre la lassitude qui parfois l'écrasait? (73) Quel préservatif plus sûr contre les habitudes où il se sentait glisser? Le prince se mit en tête de lui obtenir à l'étranger une mission officielle et lucrative. Alfred se vit à la veille d'être attaché à notre ambassade de Madrid. Sans doute y eût-il été nommé, si, au dernier moment, il n'avait lui-même prié son protecteur de ne point poursuivre l'affaire. Ceci se passait au mois de mars; l'intrigue qu'il commençait à nouer avec Aimée d'Alton le rendait désireux de ne point quitter Paris (74). Mais, quelques mois plus tard (75), sa situation était plus précaire que jamais; il avait eu beau donner congé du petit appartement qu'il avait loué pour y recevoir sa maîtresse (76), il n'arrivait pas à se dégager de dettes accumulées en quelques semaines. A nouveau, le prince intervint; on venait de remanier dans les divers départements ministériels l'organisation des bibliothèques; le poste de l'Intérieur se trouvait à pourvoir. Sur les instances du duc d'Orléans (77), auxquelles Buloz joignit les siennes, ce fut à Musset que le comte de Montalivet (78) l'octroya. La nomination parut en octobre, accompagnée d'une lettre aimable du ministre. C'était une fonction peu astreignante qu'on offrait au poète, la bibliothèque étant inexistante; et c'était un traitement. Que Musset s'en soit réjoui, tout le prouve; mais la perspective d'un avenir, où écrivains et artistes allaient retrouver l'influence un moment perdue, lui souriait plus encore. Et soudain, au même moment, l'art semble sortir

(72) Il devait alors emprunter pour faire face aux frais de son voyage éventuel. « Croyez-vous, écrit-il alors à Buloz, que votre ami, M. d'Ortigue, voudrait me prêter encore deux mille francs sur une lettre de change, payable à la même époque que l'autre, l'année suivante? » (c'est-à-dire le 1^{er} août 1838). Cf. M^{me} Pailleron, la *Revue des Deux-Mondes* et la *Comédie Française*.

(73) Il écrivait à la marraine, dans une de ces heures mauvaises (1^{er} avril 1836) : « Je vous avouerai que je commence à être parfaitement dégoûté de voir que des veilles forcées, que ma tête et ma poitrine me refusent, ne peuvent me tirer d'un passé qui m'écrase matériellement et moralement. »

(74) Cf. lettre à Aimée d'Alton (31 mars 1837) : « Ai-je besoin de vous dire que ce qui était mon unique désir il y a un mois me désole aujourd'hui? » Et au début d'avril (troisième lettre) : « J'ai envoyé promener la diplomatie... Je reste, je ne veux entendre parler que de vous, je ne pense qu'à vous... »

(75) Au début de l'automne 1838.

(76) Cf. lettre à Aimée du 9 mars 1838 (lettre n° 38).

(77) Auquel le poète s'était alors adressé (lettre 91), octobre 1838.

(78) Alors ministre de l'Intérieur, depuis le 15 avril 1837, dans le cabinet Molé.

lui-même de son engourdissement. « Le flambeau sacré s'éteint dans mes mains... Mes ateliers sont déserts », ainsi se lamentait jadis Andrea del Sarto (79). La flamme brille à nouveau, si jaillissante que la foule se reprend à regarder vers elle. Rachel venait de paraître sur la scène du Français; elle allait y représenter les tragédies de Racine, avec un accent si nouveau qu'elle leur donna presque l'attrait d'une première. Est-ce là tout? Non. La musique, de son côté, retrouvait une Muse, qu'on cherchait en vain depuis la mort de la Malibran, une Muse de même taille, de même action, disons mieux, de même sang : Pauline Garcia (80). Les concerts semblaient revivre en même temps que le théâtre; deux des formes d'art les plus chères au cœur de Musset. Ce qu'il sentit alors, il l'a dit, après avoir applaudi la jeune tragédienne et la jeune cantatrice :

Oui, le génie est un don du ciel, c'est lui qui déborde dans Pauline Garcia, comme un vin généreux dans une coupe trop pleine; c'est lui qui brille au fond des yeux distraits de Rachel, comme une étincelle sous la cendre. Oui, il y a dans ce moment-ci un coup de vent dans le monde des arts. Le joug est brisé, la fièvre est passée; il est temps que la vérité règne, pure, sans nuages, dégagée de l'exagération de la licence, comme des entraves de la convention. Le retour à la vérité est la mission de ces deux jeunes filles; qu'elles l'accomplissent; qu'elles suivent leur chemin! Il ne m'appartient malheureusement pas de les suivre, mais je puis du moins les regarder partir, et boire à leur santé le coup de l'étrier (81).

Ce « coup de vent », qui balaie toutes les erreurs, enchante Musset, et il a beau prétendre qu'il ne peut pas s'associer à l'ascension des deux jeunes filles, au fond, rien qu'à les entendre, il se sent impatient de produire (la preuve, c'est qu'il construit tout de suite un programme) (82). Il retrouve la foi dans l'œuvre littéraire et, par là même, il retrouve une source de joie.

Jamais donc les circonstances ne lui furent aussi favorables; sauf peut-être en 1830, sauf dix ans plus tard, en 1847, lors du triomphe du *Caprice*. Mais alors, il n'aura plus la vigueur qu'il lui faudrait pour profiter de sa chance. En 1837, au contraire, il est encore assez jeune pour jouir d'elle. Non qu'il s'épanouisse dans un bonheur sans nuage. Il lui suffira toujours, au milieu des buissons de roses, de heurter soudain une épine : pour un temps, sa joie se fige et son

(79) *André del Sarto* (II, 1).

(80) Pauline Garcia (M^{me} Viardot) était, en effet, la sœur de la Malibran, de son vrai nom Marie Garcia.

(81) Ces lignes sont extraites de l'article de Musset sur le « Concert de M^{lle} Garcia » (*Revue des Deux-Mondes* du 1^{er} janvier 1839).

(82) Cf. l'article sur la *Tragédie*, publié le 1^{er} novembre 1838.

enthousiasme s'envole. Et les occasions de souffrance lui sont nombreuses. Il y a d'abord le souvenir des passions éteintes. Il aime; mais de ce bonheur naissent mille comparaisons qui lui remettent parfois en mémoire les extases d'autrefois. De là la *Nuit d'Octobre*; de là certain poème douloureux, jeté un jour d'énervement sur le papier (83). Il arrive aussi que l'existence qu'il mène lui apparaisse déprimante pour ses nerfs : une manière d'user ses forces et ses ressources, et pour quel profit? Ne se gaspille-t-elle pas à des plaisirs qui ne laissent rien derrière eux? Une partie de lui-même entre en révolte; ainsi Cœlio, jadis, tançait Octave; ainsi l'oncle Van Bück gourmande Valentin. Pareil divorce ne va pas sans mélancolie. Mais surtout, un autre divorce le fait souffrir : celui qui sépare ses ambitions et sa pauvreté. Etre fait pour la richesse, avide de multiplier ses sensations, et heurter à chaque pas ses rêves contre une impossibilité, la plus sottise qui soit! Ou Musset tente de régler sa vie d'après ses ressources, mais cette médiocrité le blesse; ou (84) il dépense un temps, à son caprice, mais, en peu de jours, il se trouve sans argent : voilà les dettes qui vont leur train. De là des moments de détresse.

Il y a juste aujourd'hui neuf jours que je suis dans un état insupportable (85). Tu le connais, il est affreux et il n'est même pas à plaindre, car c'est ma faute; c'est de moi qu'il me vient. Songe combien de dégoûts, de regrets, de tourments (86) de toute espèce amène un état pareil... Les sottises que j'ai faites passent toutes les bornes..., je n'exagère rien... Je tombe de fatigue; j'ai un besoin irrésistible de me sauver de moi-même pendant quelques heures, et de dormir dans des bras amis; je ne le peux pas, je suis cloué à ces vers (87); ce n'est pas du chagrin, ni de la colère, ni même de l'ennui (88), mon cœur s'en va, la vie ne m'est ni chère, ni odieuse; elle m'est inutile, indifférente; je voudrais, puisque je suis forcé de travailler, faire ou tenter de faire quelque chose d'important, aller au théâtre, me faire connaître et essayer...; je ne le peux pas, je suis enchaîné et obligé d'écrire à contre-cœur des drogues (89), et ce qu'il y a de pis, c'est que je ne m'en

(83) Ce quatrain de novembre 1837 :

Si la flèche envenimée
Ne peut sortir de mon flanc,
La main de ma bien-aimée
Peut en essuyer le sang.

(84) C'est l'attitude qu'il préfère. En cela les *Lettres de Van Engelgom* disent la vérité.

(85) Cette lettre fut écrite par Musset en janvier 1838 à Aimée d'Alton.

(86) Il y a, dans le manuscrit, un autre mot rayé avec soin : « Horreurs », semble-t-il.

(87) Il s'agit de l'*Espoir en Dieu*, qui fut publié au mois de février.

(88) Ceci dans une autre lettre à Aimée d'Alton. (Mars 1838, lettre n° 39.)

(89) Il pense à ses *Nouvelles* en prose.

irrite plus; je renonce à lutter; il n'y a plus moyen. Ma destinée est faite, elle l'est par moi, depuis longtemps, ce qui m'arrive aujourd'hui ne m'est pas nouveau ni inattendu; c'est ce qui m'est arrivé cent fois, mais toujours de pis en pis, et cette fois pis que les autres. Tout bien considéré, j'ai d'assuré une année devant moi où je ne ferai que travailler sans aucun plaisir pour boucher des trous, voilà; c'est trop bête pour que j'y pense; aussi ne te figure pas que j'aie de mauvaises veilles. Au contraire, je me compare à Pellisson dans sa prison; je joue avec les araignées.

Avec une nature autre que la sienne, nous toucherions là au fond du désespoir. Mais lui : « Je suis excessif », a-t-il confessé à sa marraine (90). Et parmi les jugements qu'il a portés sur lui-même je n'en connais pas de plus vrai. Excessif, il l'est dans son vocabulaire, et davantage encore dans les sentiments qu'il éprouve! Avec cela toujours en train de changer d'être; qu'il s'agisse du désespoir ou de la joie, il monte tout de suite au paroxysme, mais il ne s'y maintient jamais. On le croit, aujourd'hui, sur la pente du suicide; demain, la vie a repris pour lui ses couleurs aimables. Aussi, se fier aux phrases que nous venons de lire, serait commettre la pire erreur; ce sont des accès. Il en a traversé de semblables, à toutes les époques de sa vie. Dans la période qui nous occupe, j'en compte deux, pas davantage (91). Mais à côté, que de moments joyeux! Dans les lettres qu'il écrit alors, il paraît alerte, souriant. D'ailleurs, à quoi bon nous pencher sur la correspondance, quand l'œuvre est là. Nous y trouvons un sonnet à Tattet qui se passe de commentaires :

Qu'il est doux d'être au monde et quel bien que la vie!
Tu le disais ce soir, par un beau jour d'été.
Tu le disais, ami, dans un site enchanté,
Sur le plus vert coteau de ta forêt chérie.

Nos chevaux, au soleil, foulaient l'herbe fleurie,
Et moi, silencieux, courant à ton côté,
Je laissais au hasard flotter ma rêverie;
Mais dans le fond du cœur, je me suis répété :

Où, la vie est un bien, la joie est une ivresse;
Il est doux d'en user sans crainte et sans soucis,
Il est doux de fêter les dieux de la jeunesse,

De couronner de fleurs son verre et sa maîtresse,
D'avoir vécu trente ans comme Dieu l'a permis,
Et, si jeunes encor, d'être de vieux amis (92).

Ces vers, pleins de soleil, furent composés à Bury, le 10 août 1838. On parcourrait vainement l'œuvre du poète,

(90) Cf. Siché, *Correspondance*, lettre 89.

(91) En janvier et en mars 1838.

(92) Sonnet à Alfred Tattet.

pour y découvrir une seule pièce qui rayonnât d'autant d'optimisme; et cela prouve assez qu'avec des moments douloureux, Musset vécut alors des heures de joie, de sécurité et de confiance.

LES CHEFS-D'ŒUVRE MONDAINS.

Disons aussi, des heures de travail. En 1837 et 1838, le poète écrit plus que jamais, affirme le biographe (93). Est-ce vrai? En fait, depuis 1830 jusqu'en 1840, Musset a produit, chaque année, une œuvre considérable, régulièrement, et presque sans interruption. Il faut le répéter, puisqu'on persiste à le représenter sous les traits d'un paresseux, comme s'il n'avait pas livré au public : en 1831, trois poèmes importants et vingt-quatre articles de critique; en 1832, la première livraison du *Spectacle dans un Fauteuil*; en 1833, trois comédies, un grand poème (94), une longue étude sur l'art moderne; en 1834, *Lorenzaccio* et *On ne badine pas avec l'amour*; l'année suivante, deux pièces (95), la *Loi sur la Presse* et les deux premières *Nuits*; en 1836, enfin, trois poèmes (96), son article sur le Salon, et son roman. En somme, chaque année, presque la matière d'un volume. Pourtant, le moins qu'on puisse dire c'est que, de l'été 1836 jusqu'en 1839, cette fécondité ne s'est pas ralentie; il donne alors : *Il ne faut jurer de rien*, la *Nuit d'Août*, les *Lettres de Dupuis et Cotonet* (97), *Un Caprice*, *Emmeline*, les *Deux Maîtresses*, la *Nuit d'Octobre* (98), *l'Espoir en Dieu*, à la *Mi-Carême*, *Dupont et Durand*, les *Strophes sur la naissance du comte de Paris*, *Frédéric et Bernerette*, le *Fils du Titien*, *Margot*, les articles sur la *Tragédie*, sur *Bajazet* (99), sur le concert et sur les débuts de Pauline Garcia, la *Servante du Roi*, *Croisilles* (100); et je passe les vers à Sainte-Beuve, à Lydie, à Tattet, à une fleur, à Aimée d'Alton, à M^{lle}..... Cette liste atteste que Musset a retrouvé l'aisance d'autrefois; et qu'il continue à s'éparpiller, allant des vers à la prose, du grand lyrisme au badinage poétique, du théâtre à la critique, de la

(93) *Biographie*, p. 209.

(94) *André del Sarto*, les *Caprices*, *Fantasio*, *Rolla*, sans compter le *Roman par Lettres*.

(95) La *Quenouille de Barberine* et le *Chandelier*. *Lucie* date aussi de 1835.

(96) La *Lettre à Lamartine*, la *Nuit d'Août*, les *Stances à la Malibran*.

(97) Qui datent des dernières semaines de 1836 et des premières de 1837.

(98) Tous quatre en 1837. (*Revue des Deux-Mondes*, 15 juin, août, 1^{er} novembre, 15 octobre.)

(99) Tout ceci en 1838.

(100) Composés en 1839.

satire aux poèmes officiels. Sa Muse reste, comme en toutes les heures d'équilibre, amie de la variété. Seulement, ses préférences ne sont plus tout à fait les mêmes que jadis. S'agit-il de poésie? Elle fait aux petits vers une place plus large que jadis, aux dépens des poèmes de grand lyrisme. S'agit-il de prose? Elle abandonne le roman, et semble s'écarter du théâtre (101), pour se tourner vers la critique comme en 1832, et vers la nouvelle. Enfin, comme en 1834, la prose semble reprendre le pas sur la poésie. Que déduire de ces remarques? Evidemment, nous parvenons dans l'évolution du poète, à une nouvelle étape. Mais dans quelle direction va-t-il? Se rapproche-t-il de ses anciens compagnons, et l'amour d'Aimée d'Alton le pousse-t-il dans le même sens que la passion de Lélia? (102) Tente-t-il d'aller vers des étoiles nouvelles? Ou bien, poursuit-il la marche commencée vers un romantisme assagi, plus pâle et plus vrai? Seule l'étude de son œuvre permet de résoudre ces questions. Et, dès qu'on l'a menée, on n'a plus d'hésitation : Musset continue. Tout le prouve, ses ouvrages d'imagination aussi bien que ses articles de critique.

Les ouvrages d'imagination d'abord. Nous groupons, ici, tous les écrits où l'auteur invente une intrigue, anime des fictions, en un mot presque tous ses poèmes, ses nouvelles, son théâtre. Nous y retrouvons, sans peine, certains traits du Musset d'autrefois et d'hier; ses thèmes d'inspiration restent les mêmes. Partout on assiste à une description ou à une analyse de l'amour, de ses espérances et de ses joies, de ses malentendus et de ses fantaisies, depuis la passion dont Bernerette va mourir (103) jusqu'au simple caprice qui pousse M. de Chavigny vers M^{me} de Léry (104). L'accent de ces récits diffère; la tristesse et la mélancolie dominent parfois (105), et l'optimisme a ses victoires (106). Mais l'objet ne change point. Ensuite vient le culte de l'art. Ici encore rien qui ne soit de tradition chez Alfred. Il pense, en 1838 comme en 1833, que la passion est l'unique source du génie. Il y a cinq ans, il montrait Andrea incapable de produire dès que Lucrèce l'avait fui. Aujourd'hui l'aventure du Tizianello, élevé

(101) En trois ans, Musset n'écrit alors que deux pièces : *Il ne faut jurer de rien* et un *Caprice*. Même si l'on y ajoute les quelques scènes de *Faire sans dire* (1837) et de la *Servante du Roi* (1839), il y a là un ralentissement manifeste de sa production dramatique, plus frappant encore si l'on songe que les deux pièces étaient écrites avant l'été de 1837.

(102) C'est-à-dire près du Cénacle.

(103) *Frédéric et Bernerette*.

(104) Dans *Un Caprice*.

(105) Ainsi dans *Emmeline*, dans *Frédéric et Bernerette*.

(106) Et c'est le cas le plus fréquent : *Il ne faut jurer de rien*, *Un Caprice*, les *Deux Maîtresses*, *Margot*.

jusqu'au chef-d'œuvre par sa tendresse pour Beatrix Donato (107) et se décidant ensuite à ne plus peindre; le sonnet qui clôt le récit :

...Beatrix Donato fut le doux nom de celle
Dont la forme terrestre eut ce divin contour...
Le fils du Titien, pour la rendre immortelle,
Fit ce portrait, témoin d'un mutuel amour.
Puis il cessa de peindre à compter de ce jour,
Ne voulant de sa main illustrer autre qu'elle...

ne prétend rien prouver d'autre. En somme, l'angle sous lequel Musset observe la vie reste celui d'autrefois; et aussi, dans l'ensemble, sa manière de la raconter. Il continue à laisser parler son cœur. Et ce cœur fait entrer de force dans l'anecdote la personnalité double du poète : la lucidité, les ironies de son jugement, les enthousiasmes et jusqu'aux souvenirs de sa sensibilité. De là, le mélange d'émotion et d'esprit, de là la verve (108). Ce sont les deux temps de la *Nuit d'Octobre* (109), c'est le *Caprice*, un badinage autour des larmes de Mathilde de Chavigny, et surtout cette comédie de *Il ne faut jurer de rien*, commencée dans un éclat de rire, menée sur le rythme le plus alerte, élargie dans une explosion de poésie; *Il ne faut jurer de rien*, qui, malgré les allusions à la bouillotte, à la valse à deux temps, aux théories Saint-Simoniennes, ne porte pas une ride après quatre-vingt-dix années. De là ensuite, le lyrisme; il n'est pas besoin d'être grand clerc pour apercevoir, à travers la *Nuit d'Octobre*, les visages de George Sand et d'Aimée d'Alton; pour entendre sous la discussion de l'oncle Van Bück et de son neveu le débat qui met aux prises, après toutes ses incartades, la sagesse et la folie du poète, ou encore, pour reconnaître sous les traits de Valentin (110), l'éternel Octave que Musset portait en lui. Mais le lecteur averti distingue d'autres souvenirs : c'est, dans *Margot*, la ferme des Clignets, la famille des Piedeleu, des images qui viennent au poète du fond de sa

(107) Et c'est le portrait qu'il fait de sa maîtresse.

(108) Un mélange qui rappelle de très près la manière du *Spectacle*, il faut le noter tout de suite.

(109) Les malédictions d'abord, puis les vers apaisés.

(110) Celui de *Il ne faut jurer de rien*, et tout autant celui des *Deux Maîtresses*, dont le premier chapitre, disent Charpentier et Paul de Musset (*Nouvelles*, I, note de la page 81), « est rempli de souvenirs d'enfance ». Musset y confesse, en effet, son divorce intime (il y avait en lui « deux personnages différents... un petit maître de la Régence... un modeste étudiant de province »), l'inquiétude qui le mine (« il recherchait en toute chose une sorte de perfection et ne goûtait rien qui fût incomplet »), son caractère excessif (« le passablement n'y était pas, car il ne pouvait le souffrir »), son « besoin de distinction », son absence de volonté (« il ne lutta ni contre son cœur, ni contre le plaisir qui l'attirait. Ce fut ainsi qu'il devint double... Mais c'est de la faiblesse, allez-vous dire. Eh! mon Dieu, oui »).

jeunesse (111); c'est, dans le *Caprice*, dans le *Fils du Titien*, l'aventure de la bourse reçue d'Aimée; c'est, dans *Frédéric et Bernerette*, la silhouette de Louise; enfin, dans l'aventure du Tizianello (112), la vision de Venise par la fenêtre du palais Nani : « à l'heure où chez nous, les boutiques s'ouvrent, les passants se croisent, les voitures roulent, les brouillards se jouaient sur la lagune déserte et couvraient d'un rideau les palais silencieux. Le vent ridait à peine l'eau, quelques voiles paraissaient au loin du côté de Fusine, apportant à la reine des mers la provision de la journée. Seul, au sommet de la ville endormie, l'ange du campanile de Saint-Marc, sortait brillant du crépuscule et les premiers rayons du soleil étincelaient sur ses ailes dorées ». Pure description, en apparence; le profane pourrait la parcourir, sans deviner ce qu'elle résumait d'impressions chères, ce qu'elle éveillait de regrets douloureux (113); de même il se peut que d'autres pages, où nous ne voyons que des caprices d'imagination, soient pleines de résonances intimes; en fait, Musset est là dans son œuvre, mêlé à elle. Comment ne le reconnaitrions-nous pas? (114) Non qu'il soit absolument le même. Sous l'influence du milieu où il vit, une série de tendances vont s'affirmer dans son œuvre, et lui donner une sonorité inconnue. Trois caractères frappent alors dans tout ce qu'il écrit, et, plus qu'ailleurs, dans ses nouvelles et son théâtre : la légèreté, le souci de vérité, l'optimisme social. Quand je dis légèreté, il faut prendre le mot au sens qu'il a lorsqu'on l'applique aux traits d'un dessin : volonté de ne point insister, rapidité de l'esquisse, mesure qui répugne à toute surcharge, discrétion. Ainsi compris, il est le seul qui puisse rendre l'impression que laissent des pièces comme *Un Caprice*, et la plupart des contes. D'instinct, en effet, Musset restreint les proportions de ses œuvres; certes, il a toujours détesté la lourdeur, le pédantisme, tout ce qui appesantit le mouvement d'un ouvrage. Mais aujourd'hui il pousse les choses plus loin. L'idée lui vient-elle de raconter ses amours avec Ninon? (115) Il pense d'abord en faire un roman. Puis, à mesure qu'il

(111) Alfred y avait passé des vacances en 1818 et 1819. (Cf. *Biographie*, p. 42.)

(112) Le *Fils du Titien*, publié en 1838.

(113) Rien que dans la petite phrase sèche qui suit : « La maison de Pippo était située sur le quai des Esclavons, non loin du palais Nani, à l'angle d'un petit canal », il n'y a pas un mot qui ne soit gros de souvenirs.

(114) Tout comme au temps du *Spectacle*, car ce qu'il garde de romantisme dans ce lyrisme de 1837, il le gardait aussi en 1832; il n'y a pas là de retour en arrière.

(115) Ou Emmeline, en un mot la femme du monde qu'il rencontra en 1836.

travaille son sujet, tant de longueur le rebute; le roman devient nouvelle : c'est *Emmeline* (116). Et ce qui est vrai pour ce cas particulier, vaut pour presque tous ses contes du moment. Sainte-Beuve l'a fort bien senti : « Ces esquisses de cœur et de jeunesse, légères et touchantes », c'est ainsi qu'il les a définies (117). Et sans doute, il pensait à *Frédéric et Bernerette*, et à *Emmeline*; mais les autres : les *Deux Maîtresses*, *Margot*, le *Fils du Titien*, dans chacun d'eux, il y a la matière d'un roman, ce qu'il faut d'événements, d'évolution psychologique (118); Musset n'aurait eu qu'à laisser parler les souvenirs qui frémissent derrière chacun d'eux, ici les impressions d'une liaison évanouie depuis seulement quelques mois (119), là les étapes d'un amour qui continue (120), ailleurs toute sa jeunesse (121). Il ne l'a pas voulu. Partout, il a couru à l'essentiel, d'une course parfois capricieuse, mais toujours rapide. Certains penseront : c'est que la prose le lasse vite; Alfred n'a-t-il pas avoué un jour combien le métier de conteur en prose lui pesait? Toutefois, il n'a fait cet aveu que plus tard (122). Rien ne prouve qu'en 1837, ce genre, où il s'essayait, n'ait pas eu à ses yeux l'attrait de la nouveauté. Et puis, pensons au *Caprice*. Ecrire du théâtre, même en simple prose, c'est, pour Musset, une joie et une vocation; aujourd'hui comme hier, ses ambitions secrètes vont à la scène (123). Or, lorsqu'il entreprend de transformer en comédie l'aventure de la bourse, qu'en tire-t-il? un petit acte, alerte, brillant (trop brillant, disent certains), plein de verve et de vie; rien qu'un acte. Ici encore, il condense. Non par

(116) Cf. Paul de Musset (*Biographie*, p. 188) : « Depuis le 18 août 1836, il (Musset) s'était engagé par écrit avec la *Revue des Deux-Mondes* à composer un roman de mœurs contemporaines. Le sujet qu'il se proposait de traiter était celui d'*Emmeline*... Quand le temps eut mis cet épisode de sa vie dans la perspective du passé, il reconnut que le chagrin le lui avait fait voir comme sous un verre grossissant. Il lui rendit ses justes proportions qui étaient celles d'une nouvelle. » *Emmeline* fut publiée en août 1837.

(117) Dans un article sur les *Nouvelles* de Mérimée (*Lundis*, tome VII, éd. Garnier).

(118) Ainsi les *Deux Maîtresses*, *Frédéric et Bernerette* étudient la vie d'un jeune étudiant à Paris, ainsi *Margot* suit l'existence de l'héroïne pendant toute sa jeunesse.

(119) Dans *Emmeline*. C'est l'aventure avec la femme du monde mystérieuse.

(120) Le *Fils du Titien*, où Musset met en scène Aimée d'Alton et lui-même.

(121) Dans les *Deux Maîtresses*.

(122) En 1839, dans le *Poète déchu*.

(123) N'écrivait-il pas à Aimée d'Alton, en 1838 : « Il se fait en moi un changement étrange...; mais il est certain que je commence à sentir... de l'ambition, non pas politique, bien entendu, mais... voilà deux mois que jour et nuit je suis poursuivi par... mon idée de théâtre » ? (lettre du 15 novembre), et il ajoutait, le 22 décembre : « Tu sais que ma rage théâtrale va toujours son train. »

dégoût. Mais alors pourquoi? Ce n'est pas non plus que sa Muse, déjà, soit essoufflée. Certes, elle n'a pas l'ample respiration de celles d'Hugo ou de Lamartine. Mais elle n'est pas à ce point haletante; et, même plus tard, elle trouvera assez de vigueur pour dicter les trois actes de *Carmosine* (124). Non. Il y a autre chose : le goût de la miniature, ou, si l'on préfère, de la perfection dans la petitesse et dans la finesse, loin de toutes les grandiloquences, loin des exagérations. Et la même tendance se retrouve à toutes les pages de l'ouvrage; c'est elle qui, s'adaptant à un public de psychologues mondains, donne au récit sa rapidité de bonne compagnie, qui laisse à l'intelligence de l'auditoire le soin de prolonger des notations jetées d'un trait, des confidences à demi-mot; c'est elle qui prête au style cette simplicité si dépouillée, parfois (125), qu'on a l'impression d'une causerie amicale; elle encore qui résout l'émotion en sourire, la souffrance en formules pétillantes (126). L'œuvre de Musset présente alors les caractères de la conversation des salons, mais élevés jusqu'à la littérature; elle en a les qualités, et peut-être les défauts : le vocabulaire aisé, l'allure directe, le jaillissement d'esprit, les maximes heureuses, les détours capricieux, la fantaisie; ni dissertation, ni conférence, ni lourdeur; parfois un soupçon de préciosité, un peu trop de paillettes, une composition un peu trop incertaine (127). Sainte-Beuve encore le disait :

Au milieu de ces incertitudes et de ces caprices, il y a des heures délicieusement saisies et enlevées comme en courant... Ce sont des touches fines et poétiques qui font le charme des jolis récits de M. de Musset... Il ne sait bien, d'ordinaire, que les commencements et les premiers pas; il se laisse mener par ses amoureux, eux par lui, et tous ensemble, pour s'en être bien trouvés si souvent, ils se plaisent à compter sur ce que leur diront les buissons du chemin (128).

Il y a bien là, sous l'éloge, un blâme d'homme de lettres. Mais Alfred, à travers ses nouvelles et son théâtre, c'est un homme du monde qui serait aussi, certes, un écrivain de génie; et il s'adresse à des gens du monde. Il les sait avertis du cœur humain, à peine moins que lui-même; avides de traits qui soient à la fois délicats et vrais, assez clairvoyants pour

(124) En 1850, après trois années de fatigue manifeste.

(125) Surtout dans les *Nouvelles*.

(126) Ainsi dans le *Caprice*.

(127) Cf. le verdict de Sainte-Beuve à propos des *Contes* : Musset « compose peu ses sujets à l'avance; il se fie à sa grâce, en les laissant aller devant lui » (article cité sur les *Nouvelles* de Mérimée). Le reproche n'a, d'ailleurs, rien de nouveau.

(128) Sainte-Beuve. (*Ibid.*, *Lundis*, tome VII, p. 388.)

compléter l'analyse. Et lui, rien ne lui plaît comme de peindre l'homme; rien ne le fatigue comme de tout expliquer. Il laisse donc au public l'illusion d'avoir autant d'esprit que lui (129); et il glisse. Légèreté encore. Légèreté enfin et discrétion dans les confidences; on peut parler de soi dans un salon, entr'ouvrir la porte aux souvenirs; mais le bon ton exige que le moi ne s'étale point de façon obsédante, que les souvenirs ne se fassent ni trop intimes ni scabreux; le bon goût commande que les joies du passé ne soient point exprimées avec trop de précision, ni ses souffrances avec trop d'impétuosité. De la réserve, en pareille matière, c'est la devise du monde. Et le lyrisme de notre poète se plie à cette loi. Il lui arrive, parfois, d'exhaler ses sentiments, surtout en vers; on peut l'apercevoir sous tous ses ouvrages du moment. Mais nous l'apercevons surtout parce que nous sommes renseignés; dès lors, nous le reconnaissons, même lorsqu'il tente de se déguiser. Est-ce une raison pour ne point sentir ces efforts? Efforts vers le bon ton et vers la mesure; les confidences d'aujourd'hui ne rappellent en rien la sensualité d'autrefois ni l'intimité d'hier (130), en rien les cris de triomphe des débuts, les cris de douleur de naguère. C'est un lyrisme plein de précautions et de réticences. Musset trace-t-il son propre portrait? il analyse ce caractère qui est le sien, à larges traits, en formules rapides, incisives, sans vibration révélatrice (131), comme il ferait un être imaginaire ou un indifférent. Mieux encore : autour de ce personnage, il transforme ou il invente les autres caractères, les anecdotes, l'intrigue. Il est probable que les *Deux Maîtresses* eurent des modèles. Lesquels? Si l'on en croit les dates, il s'agit de l'inconnue, de Ninon, et de Louise. la grisette (132). Mais la femme ravagée de scrupules qui fut Emmeline, devient une coquette : elle ne recule pas devant les démarches hardies, elle a, dans le fond de son jardin, un pavillon discret, dont les meubles en savent long; et l'autre, la grisette étourdie et facile, qui suivait le poète à Bury, la voici qui s'assagit; elle est veuve, elle vit avec sa vieille mère, elle s'effarouche aux premières marques d'amour et lutte contre ses propres sentiments. Dans *Il ne faut jurer de rien*, mêmes transformations : l'oncle Van Bück, Cécile de Mantes, l'aventure du mariage, d'abord refusé, puis accepté, nous en

(129) Cf. ces mots de Pontmartin, après la première d'un *Caprice* : « Il y avait, dans le plaisir que nous goûtions, quelque chose de si exquis, de si flatteur, que ce n'était pas l'amour-propre de l'auteur que nous caressions en applaudissant, c'était le nôtre. » (*Revue des Deux-Mondes*, 1^{er} décembre 1847.)

(130) Lorsqu'il écrivait les *Contes d'Espagne* ou la *Confession*.

(131) Il suffit, pour s'en rendre compte, de relire le premier chapitre des *Deux Maîtresses* et de le comparer à la *Confession d'un Enfant du siècle*.

(132) Et la simultanéité des deux intrigues est un argument de plus.

chercherions trace vainement dans la vie du poète. Il crée ainsi, autour de la confiance, un monde imaginaire qui lui enlève ce qu'elle pourrait avoir d'indiscret. Et lorsqu'il emprunte à son expérience le thème de quelque ouvrage, les précautions qu'il prend sont différentes; elles ne nous en frappent pas moins. Le cadeau envoyé par Aimée d'Alton, il en tire deux œuvres : le *Caprice*, le *Fils du Titien*; deux œuvres qui n'ont rien de commun, ni le cadre, ni les circonstances, ni les caractères, ni les péripéties, ni les conclusions (133). Voilà déjà qui en dit long sur le travail d'imagination auquel Musset se livre autour de son thème. Poussons plus loin : dans la nouvelle, l'auteur conserve à peu près les personnages et la ligne générale de l'aventure. Le Tizianello génialement doué, mais faible de volonté, courant les soirées et les maisons de jeu, ami des femmes et bien vu d'elles, Beatrix Donato (134) avec l'épanouissement de sa beauté, son audace indifférente aux soucis du qu'en-dira-t-on? (135), son amour sans égoïsme, ne ressemblent-ils point au poète et à Aimée d'Alton? Leur liaison ne suit-elle pas les mêmes étapes que dans la vie de Musset? D'abord le cadeau, puis les recherches du jeune homme, sa visite à la marraine (136), la rencontre, et l'amour enfin sous l'influence duquel le jeune peintre retrouve son génie et travaille dans la joie (137). L'histoire est bien la même. Mais les détails, les personnages secondaires, le milieu apparaissent transformés. Non seulement Alfred se déguise en peintre, et fait de la jeune fille une veuve (138), non seulement il change la silhouette de M^{me} Jaubert, en la couronnant de cheveux blancs (139), mais il transporte l'aventure à Venise, en 1580. Il s'agit de faire prendre les visions de la mémoire pour des inventions de l'imagination; et le poète choisit, naturellement, le pays loin-

(133) Ici Venise et là Paris; ici, c'est une amie, et là, la femme légitime qui fait le cadeau; on pourrait poursuivre; il ne reste guère de commun que le fait initial.

(134) C'est le nom que porte, dans le *Fils du Titien*, la femme qui y joue le rôle d'Aimée d'Alton.

(135) Et même à la réprobation de sa famille. Le conteur dit, en terminant : « Il est à regretter que l'orgueil des Loredans, blessé de cette liaison publique, ait détruit le portrait de Béatrice. »

(136) Car Musset n'hésite pas à conserver ce titre à « la signora Dorothea, femme de l'avogador Pasqualigo »; « elle était, en outre, la marraine de Pippo », écrit-il.

(137) Ainsi le poète lui-même, avant le biographe, reconnaît à Aimée d'Alton l'honneur de lui avoir rendu le goût d'écrire et l'aisance de travail.

(138) « Elle ôta son masque, Pippo reconnut... qu'il avait... devant lui une des plus belles femmes de Venise et l'héritière de deux nobles familles, Béatrice Loredano, veuve du procureur Donato. »

(139) « Cette dame, respectable par son âge, était des plus riches et des plus spirituelles de la République », écrit Musset à propos de la signora Dorothea.

tain, l'époque lointaine qu'il connaît le mieux. Il noie ainsi la vérité exacte sous la couleur locale (caractères violents qu'il ajoute au réel, entremetteuses, amoureuses, jaloux; tableaux et paysages qui achèvent d'aveugler le lecteur) (140), sous une série de précisions, allant chercher dans les annales vénitiennes, des noms célèbres : les Donatos, les Loredans, les Titiens. Et, quand il ajoute (141) à son récit une série de références, quand il dit à propos du tableau du *Tizianello* : « c'est aux recherches d'un amateur célèbre, M. Doglioni, qu'on doit de savoir que ce tableau a existé », il obéit au même souci : détourner sur le fils du Titien, l'attention de son auditoire. Dans *Un Caprice*, au contraire, il laisse à l'anecdote son cadre : salon de Paris, atmosphère de galanterie et de conversation spirituelle. Nous sommes chez la marraine, tous les détails le prouvent, jusqu'à cette *Revue des Deux-Mondes* qui traîne sur la table, avec un article sur les oranges-outangs et l'inévitable chapitre de George Sand. En M^{me} de Léry, qui ne reconnaît M^{me} Jaubert, péturie d'esprit, libre et si sûre, le plus intelligent mais aussi le plus inébranlable des professeurs de morale? Seulement ici c'est l'aventure que le poète transforme. Il y a bien toujours cette bourse envoyée à un homme à bonnes fortunes, par une femme; mais cette femme est la sienne. M^{me} de Chavigny sentant son mari lui échapper, la lui a brodée. On sait par quel manège cette bourse parvient à M. de Chavigny; comment il découvre la vérité, après un marivaudage assez dangereux, et comment enfin le caprice qu'il méditait s'efface dans l'amour conjugal reconquis (142). Entre ce conte si moral dans ses conclusions, et la réalité, quoi de commun? Musset a coupé son aventure en deux; il a pris ici les sentiments, la situation, l'anecdote, là le milieu, les circonstances, le dialogue et l'atmosphère; et, les deux fois, il a remplacé ce qu'il supprimait par des fantaisies de son imagination. Je ne sais rien qui prouve mieux sa volonté de réserve jusque dans la confiance. D'ailleurs, ces libertés qu'il prend ne l'empêchent point de rester vrai. Plus que jamais, il tient compte des données de l'observation; plus que jamais les stylisations où sa psychologie se complaisait autrefois s'effacent. Depuis quelque temps déjà, elles s'humanisaient. Les pièces que Musset écrit

(140) Ces paysages, eux aussi, relèvent du lyrisme, reconnaissons-le, puisque Musset les tire de ses souvenirs. Mais l'essentiel, à nos yeux, c'est qu'en les mêlant à l'aventure, en confondant des confidences d'époques et de couleurs différentes, le poète, certainement, cherchait à dépister les curieux.

(141) Dans des notes diverses. Ainsi, à la page 242 : « On sortait masqué autrefois à Venise tant que durait le carnaval »; ainsi (p. 287), un long commentaire inspiré de Daru (*l'Histoire de la République de Venise*) sur l'esprit vindicatif des Loredans.

(142) C'est là toute l'intrigue et toute la leçon d'un *Caprice*.

maintenant (143) marquent un pas de plus dans la même voie. Les personnages, aux dépens desquels il prétend nous amuser, il a soin de ne plus les rendre constamment risibles. Relisons *Il ne faut jurer de rien*; la baronne de Mantes, malgré sa tête « de girouette », cette étourderie qu'elle porte en toutes choses et sa vanité (144), cette sorte d'inconscience qui semble lui venir du fond de sa jeunesse, avec quel empressement elle accueille les passants en désarroi (145), avec quel dévouement elle répond aux prières des malheureux (146), quelle angoisse la saisit lorsqu'elle tremble pour sa fille (147), quel indulgent sourire elle retrouve devant les folies des amoureux! (148) Compréhension, charité, bonté, elle possède là des qualités que Musset, jadis, concédait difficilement aux personnages qui avaient dépassé un certain âge. L'oncle Van Bück, de son côté, a beau manquer de caractère, parfois de finesse, et s'abandonner un peu trop aux séductions du chambertin, l'auteur nous l'a montré plein d'affection pour son neveu; il a mis de son côté le bon sens et la sagesse, une perspicacité qui lui permet de voir clair quand Valentin continue à s'aveugler (149); que dis-je? Avec Cécile, c'est l'oncle Van Bück qui triomphe, au moment où le rideau tombe. Si nous passons au *Caprice*, l'évolution paraît plus frappante encore. Les grotesques ont disparu. Il ne reste plus que des êtres vivants; ces êtres appartiennent à un milieu; ils en portent l'empreinte. Voilà du nouveau. Jadis Musset isolait ses héros, les arrachait à leur cadre, et leur choisissait un décor imaginaire : terres incertaines, époques indéfinissables où se mariaient la sève de la Renaissance, l'ordre libertin du XVIII^e siècle, et le romantisme contemporain. Rien de pareil ici. Musset ne quitte plus le sol de

(143) C'est-à-dire : *Il ne faut jurer de rien* et un *Caprice*.

(144) Les preuves en abondent à travers toute la pièce : elle égare son peloton bleu, elle ne se rappelle plus le nom des livres qu'elle lit, et lorsqu'elle parcourt (II, 4) la lettre de Valentin à sa fille, elle la commente de façon surprenante : audace de ton, rendez-vous, tout passe, sauf ces mots « je ne crois pas que votre mère fasse grande attention à vous. Elle a une tête de girouette. »

(145) Et notamment Valentin, qu'elle ne connaît pas alors.

(146) Cf. les paroles de Cécile (III, 4) : « Il n'y a pas de meilleure femme au monde... Vous la verrez se lever de table, si c'est un mendiant qui attend... Que de fois j'ai vu à l'église les yeux des malheureux s'humecter de pleurs lorsque ma mère les regardait. Allez! elle a le droit d'être fière, et je l'ai été d'elle quelquefois. »

(147) Après la fuite de Cécile (III, 3).

(148) Scène finale. Elle trouve Cécile et Valentin qui s'embrassent : « Tenez, les voilà qui s'embrassent. Bonsoir, mon gendre. » Tout de suite elle comprend, pardonne et félicite.

(149) Ainsi (II, 2), lorsque l'oncle et le neveu se promènent sous la charmillle. Cécile n'a pas regardé Valentin, celui-ci devient furieux, et l'oncle Van Bück, soulevant les protestations du jeune homme, de s'écrier : « Le diable m'empêche! tu parles en amoureux. Est-ce que tu le serais, par hasard? »

France. Tout au plus arrive-t-il parfois qu'il ne précise pas la région où il nous entraîne (150); encore est-ce une exception. L'action d'*Emmeline* se déroule à Paris et aux environs de Melun (151), les hésitations de Valentin entre les *Deux Maîtresses* ne l'entraînent pas hors de la capitale. Frédéric et Bernerette se rencontrent, s'aiment et se quittent à Paris, à Meudon, à Besançon; Margot vient des environs de Chartres, tenir la maison de M^{me} Doradour, dans le Marais (152); enfin les conversations du *Caprice* tiennent à l'aise dans un salon parisien. D'ailleurs, si l'horizon géographique de Musset se réduit aux limites de l'Ile-de-France, ses promenades dans le temps ne l'entraînent presque jamais hors du xix^e siècle. Le mariage d'*Emmeline* est célébré en 1825; c'est au même moment que Valentin arrive à Paris pour achever ses études; Frédéric l'y suit de très près (153); l'action de Margot commence en 1804; celle du *Caprice* tient en un jour de printemps de l'année 1837 (154). Et, même lorsque Musset n'apporte point tant de précision (155), mille allusions prouvent que nous ne sortons pas de l'époque contemporaine (156). *Le Fils du Tittien* (157) mis à part, quelques lieues autour de Paris, quelques années autour de 1830, tel est le cadre où Musset rassemble, pendant ce second printemps, ses nouvelles et son théâtre. Ce n'est point hasard si l'horizon qu'il choisit ainsi, son regard l'a parcouru dans tous les sens; si la plupart des personnages qu'il y campe appartiennent aux milieux qu'il connaît le mieux : gens du monde, lorettes, jeunes étudiants. Il entend peindre ce qu'il a vu; et le peindre comme il l'a vu. Aussi, l'atmosphère de poésie, les lointains vaporeux, tout cela disparaît de l'œuvre. Il y a bien, dans *Il ne faut jurer de rien*, un jardin autour du château; mais si différent de ceux d'autrefois! Un jardin à la française, avec

(150) Dans *Il ne faut jurer de rien*. « La scène est à Paris dans la première partie de l'acte premier, et ensuite au château de la baronne. »

(151) Cf. deuxième chapitre : « Ils avaient loué une maison de campagne au bord de la Seine, près de Melun; il y a dans cet endroit, deux ou trois villages qui s'appellent le May, et comme apparemment la maison est bâtie à la place d'un ancien moulin, on l'appelle le moulin de May. »

(152) Le conte débute ainsi : « Dans une grande et gothique maison, rue du Perche, au Marais. » (*Nouvelles I*, p. 311.)

(153) *Frédéric et Bernerette*.

(154) A vrai dire, Musset, ici, ne fixe pas de date. Mais la *Revue des Deux-Mondes* dont il parle, et que son public lisait alors, parut le 15 mars et le 1^{er} avril 1837.

(155) Dans *Il ne faut jurer de rien*.

(156) Ainsi le passage sur *Jocelyn*, qui vient alors de paraître (nous sommes en juillet 1836) (acte I, scène 2). *

(157) Qui se passe à Venise en 1580.

des charmillles où la vue ne s'égare pas (158). L'ordre y règne; la poésie n'y revient que par ruse, quand la magie du clair de lune la favorise (159); dès que le soleil luit on aperçoit l'avenue qui relie le château à la route. Le monde extérieur est là tout près. Et Paris n'est pas loin, d'où l'on peut venir en calèche passer une soirée (160). Ils se font plus proches, dans *Un Caprice*. Derrière le boudoir où Mathilde achève sa bourse, nous entrevoyons une enfilade d'autres salons, eux aussi très parisiens. Les ponts ne sont plus coupés comme autrefois entre le réel et les personnages de Musset. Autour de chacun d'eux, d'autres silhouettes se devinent, pour le relier à son milieu : ce sont les amis plus riches avec lesquels Valentin passe son existence de luxe, les étudiants et les grisettes qui gravitent autour de Frédéric et de Bernerette, les grandes dames qui défilent dans le babillage de M^{me} de Léry, en somme, le Quartier Latin et le Faubourg Saint-Germain, les deux mondes qu'Alfred connaît, par expérience. Ici encore, il veut peindre ce qu'il voit. Et ce souci se trahit jusque dans le dialogue. Celui de naguère, mêlé de couplets et de monologues, à peine si nous le retrouvons dans la dernière scène de *Il ne faut jurer de rien* (161). Il serait vain de le chercher dans *Un Caprice*. Là s'épanouit la conversation telle que Musset l'entendait, dans le salon de M^{me} Jaubert ou chez la duchesse de Castries; élégante, facile, primesautière avant tout, et qui passe du cancan à la psychologie, des modes à la littérature, mêle une appréciation sur Jocelyn et le peloton bleu de la baronne de Mantes, les fourrures de M^{me} de Léry et un chapitre de Mauprat, les confidences et le nom d'un fournisseur en vogue. Elle n'a pas d'autre ambition que de connaître l'homme et de le décrire, pas d'autre luxe que les formules et les « mots »; on la dit parfois précieuse; elle peut l'être par la recherche de ces formules qui scintillent partout; mais, sous ces zébrures, elle porte, ainsi que Perrette, cotillon court et souliers plats : des phrases très brèves, un vocabulaire où je défie qu'on rencontre un terme étranger ou rare; elle ne choisit que des mots de tous les jours, parfois ceux que le dictionnaire académique ne connaît pas : « Re-

(158) Tant et si bien que Valentin voit s'approcher Cécile, et que, de son côté, la jeune fille devine l'oncle Van Bück. (Cf. III, 4 : « Votre oncle. Pourquoi, ce matin, se cachait-il dans la charmille?... Je l'ai vu en détournant l'allée. »)

(159) Ainsi à la scène 4 du troisième acte.

(160) Comme font les invités de M^{me} de Mantes (III, 2 : « Vous verrez que j'aurai fait venir tout le Faubourg Saint-Germain de Paris, pour le remercier et le mettre à la porte. »)

(161) Encore toute une partie de cette scène, et la plus parfumée de lyrisme, ne date-t-elle pas de 1836. Musset l'a empruntée à son « roman par lettres » (1833). Il s'agit des couplets sur le rôle de l'amour dans l'univers.

bonsoir, chère » (162), dit M^{me} de Léry en pénétrant pour la seconde fois chez Mathilde. « Rebonsoir, chère, quelle langue est-ce là ? » bougonnait (163) un des acteurs pendant les répétitions. Musset aurait pu répondre : c'est la langue que parlent les gens du monde, mes modèles; et la remarque vaut pour l'ensemble de la pièce. Qui songerait, après cela, à nier l'effort de notre poète vers la vérité? Mais cet effort même l'entraîne à l'observation sociale. Si l'analyse de quelques cœurs reste son propos essentiel, voici que, derrière eux, il décrit certaines classes de la société. Pour les tourner en ridicule? Non pas. S'il lui arrive de sourire de ses héros et de leur entourage, ce sourire demeure indulgent. Au fond, Musset se sent en sympathie avec les milieux qu'il dépeint. Qu'on songe aux silhouettes féminines qu'il esquisse : Cécile de Mantes trouve un certain plaisir à désobéir aux ordres maternels, elle se fait de la vie une image un peu chimérique; mais, on la sent si profondément pure, qu'elle impose le respect à ceux mêmes qui rêvaient aventure; elle reste le type de l'ingénue intelligente; et sa vertu lui vient de son milieu (164). S'agit-il de Bernerette, qui, lorsqu'elle s'appelait Louise, était légère et volage? Musset la montre capable d'aimer jusqu'à en mourir, avec les sentiments les plus délicats (165). Mathilde de Chavigny a gardé l'âme tendre d'Aimée d'Alton, sans rien conserver de ses audaces; M^{me} de Léry n'a que les qualités de la marraine : un cœur toujours ouvert à la compassion, un jugement très sûr, une connaissance avisée de l'homme, le tout au service de la bonne cause. En vérité, dans cette galerie, il n'y a que des portraits sympathiques. Et Musset traite les hommes avec autant d'indulgence. M. de Chavigny qui nous apparaît d'abord fat, égoïste et sec, de Clavaroche à lui, quelle différence! (166) Il a dans l'attitude, l'élégance du grand seigneur, assez d'esprit pour soutenir l'entretien avec M^{me} de Léry, assez d'intelligence pour recevoir sans ridicule la leçon qu'on lui donne, assez de cœur pour en tirer profit (167). Quant à Valentin, en dépit de ses grandes pro-

(162) *Un Caprice*, au début de la scène 6.

(163) Dit la légende. Car on n'a jamais pu prouver que ce mot, rapporté par quelques anecdotiers, ait été vraiment prononcé.

(164) Il suffit, pour s'en rendre compte, de l'entendre parler de sa jeunesse, de sa mère... (III, 4).

(165) Cf. la lettre qu'avant de mourir elle envoie à Frédéric.

(166) La comparaison peut se faire; les deux personnages ont quelques traits communs : la fatuité, le passé militaire, les succès féminins.

(167) La situation de M. de Chavigny semblait le vouer au ridicule. L'auteur ne l'a pas voulu. Il a prêté, pour finir, au bellâtre des premières scènes, un sérieux qui le sauve. Je pense à sa réponse à M^{me} de Léry : « Je vous demande pardon, madame, elle le saura, et je n'oublierai jamais qu'un jeune curé fait les meilleurs sermons. » C'est se tirer d'un

testations, les aspirations généreuses de la jeunesse couvent en lui (168). Il lui suffit de rencontrer Cécile pour l'aimer vraiment, il lui suffit d'aimer vraiment pour oublier les ruses de Lovelace. Il a l'impression d'une délivrance, et nous, public, nous avons l'impression qu'il retrouve alors sa nature réelle. Jamais Musset, en dépeignant ainsi les gens du monde, n'a prétendu leur faire la leçon; on peut même penser que ce sont eux qui la lui ont faite. A leur contact, les tendances conversatrices de son esprit, son respect pour l'édifice des traditions, son goût de l'équilibre, son horreur des bouleversements aveugles se sont renforcés. C'est là ce que j'appellais son optimisme social. Et en parlant ainsi, je ne songe pas à son attitude politique. Qu'il se sente en sympathie avec la Monarchie de Juillet, qu'il se pose officiellement (169) en fervent de l'ordre social qu'elle résume, il n'y a rien là de nouveau. Mais jadis, sur un point et par une étrange contradiction, ce conservateur se sentait l'âme révolutionnaire : lorsque la passion était en jeu. Le bonheur est d'aimer, et le mariage tue l'amour, voilà ce que répétaient jadis poèmes et comédies. Rien de pareil maintenant. Musset veut-il résumer les jours heureux que coulent Beatrice et le Tizianello? une formule lui vient : « Ils vécurent longtemps comme deux époux » (170). Il n'eût point parlé ainsi, il y a quelques années. On objectera que le fils du Titien n'épouse pas sa maîtresse. Patience! Ouvrons *Il ne faut jurer de rien*. Cette pièce constitue un document précieux : nous y voyons défiler toutes les attitudes du poète en face du mariage. Au premier acte, lorsque l'oncle Van Bück lui propose d'épouser M^{lle} de Mantes, un sursaut de révolte secoue Valentin : « Mais mon oncle, qu'est-ce que je vous ai fait? » Musset, en 1832, n'eût pas réagi d'autre manière. Pourtant, peu à peu, les yeux du jeune homme se dessillent : « Suis-je un renard pris à son piège ou un fou qui revient à la raison? » (171) Cette perplexité ne dure pas; bientôt il va s'écrier : « Lovelace est un fou et moi aussi, d'avoir voulu suivre son exemple. Dieu soit loué, tu ne m'as pas compris. Je t'aime, je t'épouse. Il n'y a de vrai au monde que de déraisonner d'amour » (172). « Je t'aime, je t'épouse », on dirait presque une déduction. Il y a de certains cas où l'homme ne peut aimer que dans le

mauvais pas en homme d'esprit et en galant homme. Aussi bien la jeune femme le reconnaît elle-même : « Je n'ai pas le temps de vous faire ma morale; vous êtes homme de cœur, et votre cœur vous la fera. »

(168) D'ailleurs, il dit lui-même à son oncle : « Vous savez que les mauvaises têtes n'ont pas toujours les plus mauvais cœurs. » (I, 1.)

(169) Notamment dans le poème sur la naissance du comte de Paris.

(170) Cf. le *Fils du Titien*. (*Nouvelles*, I, p. 307.)

(171) Acte III, scène 4.

(172) Fin de la même scène.

mariage (173), voilà la leçon de la comédie. Avec *Un Caprice*, Musset se prononce plus nettement encore. Les vertus de sa femme n'empêchent point M. de Chavigny de chercher des distractions. Sur la trame du bonheur conjugal, il brode en feston toute une série de caprices. Il y a fort à parier que Musset l'en eût approuvé autrefois. Mais, aujourd'hui, il pare la femme légitime de toutes les qualités : elle est jolie et gracieuse, fidèle et tendre; elle sait souffrir, elle sait se dévouer, aimer. Auprès d'elle la maîtresse, à dessein, apparaît insipide (175). Et, quant à ces aventures où M. de Chavigny se complait, veut-on savoir ce qu'en pense Musset? Écoutons M^{me} de Léry :

Quand nous nous serons prouvé l'un à l'autre que je suis une coquette et vous un libertin, uniquement parce qu'il est minuit et que nous sommes en tête-à-tête, voilà un beau fait d'armes que nous aurons à écrire dans nos mémoires. C'est pourtant là tout, n'est-ce pas? Et ce que vous m'accordez en riant..., ce sacrifice insignifiant que vous faites à un caprice plus insignifiant encore, vous le refusez à la seule femme qui vous aime, à la seule femme que vous aimez... Adieu, vous m'en voudrez aujourd'hui, mais vous aurez demain quelque amitié pour moi, et, croyez-moi, cela vaut mieux qu'un caprice (175).

« Je n'oublierai jamais qu'un jeune curé fait les meilleurs sermons », répond Don Juan. Ainsi, la passion peut s'accommoder du mariage, concédait *Il ne faut jurer de rien*; et le *Caprice* affirme : elle ne s'épanouit dans son dévouement mutuel qu'au foyer conjugal (176). Aux yeux de Musset, la société n'est donc plus l'adversaire obligée de l'amour. Aussi, les ironies qu'il décochait naguère contre elle, il les réserve à ceux qui la combattent : aux philosophes, qui l'ont ébranlée dans ses assises religieuses (177); aux politiciens qui rêvent de la jeter bas (178); aux trublions qui s'en prennent à elle de leur impuissance à faire leur vie (179). Contre eux, il la soutient de toute sa verve. Non que tout lui plaise, en elle.

(173) Car, le public le comprend tout aussi bien que Valentin, Cécile de Mantes n'aimera que dans le mariage.

(174) Je pense à cette M^{me} de Blainville, dont M^{me} de Léry trace un portrait si peu flatteur (à la scène 3 et à la scène 6).

(175) Scène 8.

(176) Gradation d'autant plus frappante que, chronologiquement, le *Caprice* vient après *Il ne faut jurer de rien*, et que tout le théâtre de Musset, à l'avenir, reprendra la thèse de ce proverbe.

(177) Cf. *l'Espoir en Dieu* (février 1838).

(178) Cf. la deuxième lettre de *Dupuis et Cotonet*.

(179) Je pense à la satire : *Dupont et Durand* (juillet 1838). Ce sont, on le sait, deux demi-fous que le poète ne ménage pas. Or, l'un d'eux (Dupont), crie son admiration pour Fourier, Saint-Just, Spinoza, Brutus et Lycurgue; l'autre, — et c'est ce qui, ici, nous paraît le plus important, — se pose en fervent d'Ossian, de Schiller, de Goethe, de Shakespeare et clame son mépris des auteurs de l'antiquité.

Bien des choses le choquent : le matérialisme, la puissance de l'argent, le goût de la masse s'imposant aux délicats, le règne de la presse, du feuilleton; bref, l'apport du siècle. Ainsi ses critiques mêmes ne le rapprochent pas des révolutionnaires. Au contraire, il célèbre les qualités des gens du monde, chante la naissance du comte de Paris, déplore la perte de la foi (180), prône les joies du foyer :

Les humanitaires ne veulent pas du mariage. Ont-ils parcouru nos provinces? Sont-ils entrés dans nos fermes, au village? Se sont-ils assis au coin de lâtre immense des vigneron du Roussillon? Ont-ils consulté, avant de trancher si vite, la paysanne qui allaite son nourrisson rebondi?... Savent-ils ce que c'est, eux qui parlent d'adultère, et qui ont leur maîtresse sans doute, savent-ils ce que c'est que le mariage, non pas musqué, sous les robes de Palmire, au fond d'un boudoir en lampas, mais dans les prés, en plein soleil, sur la place, à la fontaine publique, à la paroisse et dans le lit de vieux chêne? (181).

Ne peut-on pas parler de son optimisme social? Or, tous ces traits, légèreté de touche, souci de peindre au plus vrai le monde qu'il connaît le mieux, adhésion de plus en plus complète à l'ordre social, tout cela l'entraîne loin des idées de ses débuts! Où le mondain (182) s'affirme, le byronien achève de disparaître. A aucun moment, Musset ne s'est trouvé plus éloigné du Cénacle : telle est l'impression que laissent les contes, les comédies et les poèmes de ce second printemps.

L'œuvre critique (183) la confirme. Alfred, en effet, y exprime son opinion sur le mouvement romantique, tout comme au temps des *Vœux stériles* et des *Secrètes Pensées*. Alors, déjà, il proclamait son indépendance, et désavouait ses propres audaces, devenues à ses yeux autant d'erreurs. A cet égard, 1837 prolonge 1832. Je ne sais pas de preuve qui atteste mieux combien la crise de Venise eut peu de prise sur l'idéal littéraire du poète. S'agit-il de juger le Cénacle et son œuvre? Relisons avec attention la première *Lettre de Dupuis et Cotonet* (184). Je dis : avec attention; car la boutade y affleure sans cesse, le ton y reste primesautier; il n'en faut pas davantage pour qu'on traite l'ouvrage en badinage sans portée. Pourtant, croit-on que Musset puisse aborder ce

(180) Dans *l'Espoir en Dieu*.

(181) Cf. deuxième *Lettre de Dupuis et Cotonet*.

(182) Et j'emploie ce mot ici, dans son sens le plus large, sans aucune intention péjorative.

(183) C'est-à-dire : les *Lettres de Dupuis et Cotonet* et les articles de 1838 et 1839 : (sur la *Tragédie*, 1^{er} novembre 1838; sur la reprise de *Bajazet*, 1^{er} décembre; sur un concert de M^{lle} Garcia, 1^{er} janvier 1839; sur les débuts de M^{lle} Garcia, 1^{er} novembre de la même année.)

(184) Celle du 8 septembre 1836.

sujet : en quoi consiste le romantisme; en quoi s'est-il montré original et créateur, sans que son esprit et son cœur s'y intéressent? Les idées qu'il défend réveillent en lui un monde de souvenirs : les enthousiasmes de ses débuts, les inquiétudes qui suivirent (185), les découvertes du temps où son intelligence se reprenait, toute son évolution intellectuelle de six années. Qu'il en plaisante, qu'il persifle le plus souvent possible, c'est l'évidence. Mais, pour Alfred, la critique doit mettre sa coquetterie à faire oublier, sous la légèreté du ton, la gravité de la pensée. S'arrêter ici au badinage serait donc commettre une lourde erreur. Il faut faire, en sens inverse, le même effort que le poète, dégager la thèse de toutes les plaisanteries où il l'a enveloppée, oublier la Ferté-sous-Jouarre et la candeur matoise de Dupuis et de Cotonet. A travers eux, c'est Musset qui parle, et ce qu'il dit, le voici : le romantisme n'a point innové autant que certaines préfaces le donneraient à entendre (186). Sans doute, il a rompu avec des traditions, ainsi, à la scène, avec les unités. (C'est là une conquête qui reste acquise.) Mais lorsqu'on cherche à discerner son œuvre positive, on se trouve embarrassé; car la plupart de ses découvertes lui viennent des littératures étrangères (187), ou même de l'antiquité (188). Et d'autre part, la plupart des genres qu'il a prônés n'ont été pour lui que les vêtements d'une saison (189). Dès lors, on ne saurait les faire entrer en ligne de compte, si l'on veut le définir. Que dis-je, le définir? c'est une gageure, tant il apparaît éparpillé dans des directions multiples, pénétré d'influences et d'inspirations différentes. A bien chercher, on pourrait le caractériser peut-être par une vibration particulière de la sensibilité, de là le couplet :

Le romantisme, mon cher monsieur..., c'est l'étoile qui pleure,
c'est le vent qui vagit, c'est la nuit qui frissonne, l'oiseau qui vole
et la fleur qui embaume, c'est le jet inespéré, l'extase alanguie,
la citerne sous les palmiers, et l'espoir vermeil et ses mille amours,

(185) La crise intellectuelle de 1830 à 1832.

(186) L'auteur pense certainement à la préface de *Cromwell*. (« Heureusement dans la même année parut une illustre préface... Il y respirait un air d'assurance qui était fait pour tranquilliser... ») A d'autres encore (« nous avons beaucoup lu, notamment des préfaces, car... nous savons bien que c'est le principal et que le reste n'est que pour enfler la chose »).

(187) Ce qui n'est pas spécialement original, note le bourgeois de la Ferté : « Il n'y a rien de moins nouveau... que de compiler et de plagier », et les classiques s'inspiraient déjà de la littérature espagnole.

(188) Et surtout d'Aristophane. (Cf. *Mélanges*, pp. 203-205.)

(189) « De 1830 à 1831, nous crûmes que le romantisme était le genre historique... De 1831 à l'année suivante, voyant le genre historique discrédité et le romantisme toujours en vie, nous pensâmes que c'était le genre intime, dont on parlait fort... De 1833 à 1834, nous crûmes que le romantisme consistait à ne pas se raser et à porter des gilets à larges revers... », autant de modes, en somme.

l'ange et la perle, la robe blanche des saules..., c'est la philosophie providentielle géométrisant les faits accomplis, puis s'élançant dans le vague des expériences pour y ciseler les fibres secrètes;

Mais plus sûrement encore, on peut le caractériser comme une langue nouvelle, où les épithètes prennent une place de premier plan (190). On sait de quelle façon Musset le montre; il prend deux textes (191), y sème les adjectifs (192), y ajoute quelques énumérations, voilà le romantisme. Boutade, par l'accent; mais c'est là une idée qui tient depuis longtemps au cœur du poète. Dès le lendemain des *Contes d'Espagne*, il s'élevait, dans sa lettre à l'oncle Stephen, contre cette Ecole rimeuse qui « ne s'est adressée qu'à la forme, croyant rebâtir en replâtrant ». Il ne fait ici, qu'à reprendre la même idée; la révolution romantique est surtout affaire de forme. Telle est la thèse que défend la première *Lettre de Dupuis et Cotonet*. On peut la trouver sévère; mais les circonstances n'étaient pas faites pour incliner Musset à l'indulgence. On sait avec quelle prédilection il aimait les vers; or, depuis des mois (193), le romantisme semble se détourner de la poésie; la jeune génération, et même les chefs, cherchent ailleurs leurs succès les plus marquants : à la scène et dans le roman. Or, Musset ne prisait guère les romans en vogue : ceux de Balzac, ceux de George Sand. « Que les Dieux immortels vous assistent et vous préservent des romans nouveaux! » ainsi débute la première *Lettre de Dupuis et Cotonet*, et les trois autres reprennent la même formule. Quant au drame de l'Ecole, notre poète, jadis, l'avait condamné. Il ne pense point autrement :

« L'Ecole nouvelle », écrit-il en novembre 1838, « n'a encore il est vrai, produit que des essais, et son ardeur révolutionnaire l'a emportée, comme dirait Molière, un peu bien loin; mais nous ferons mieux plus tard (194). »

Et quelques mois après :

Il y a, dans ce moment-ci, un coup de vent dans le monde

(190) C'est là, en effet, la conclusion de cette première lettre : « Pour en finir, nous croyons que le romantisme consiste à employer tous ces adjectifs, et non en autre chose. »

(191) L'un tiré des *Lettres portugaises*, l'autre de *Paul et Virginie*.

(192) Un exemple; Bernardin de Saint-Pierre écrivait : « L'amour, l'innocence, la pitié développaient chaque jour la beauté de leur âme en grâces ineffables, dans leurs traits, leurs attitudes et leurs mouvements. » Cette phrase devient : « L'amour candide, l'innocence aux yeux bleus, la suave pitié développaient chaque jour la beauté sereine de leur âme radieuse... »

(193) Les *Chants du Crépuscule* parurent à la fin de 1835, *Jocelyn* au début de l'année suivante. Et ce sont là les deux seules grandes œuvres poétiques publiées depuis de longs mois par les hommes du Cénacle lorsque Musset écrit ses lettres de la Ferté.

(194) *De la Tragédie*.

des arts : la tradition ancienne était une admirable convention, mais c'était une convention; le débordement romantique a été un déluge effrayant, mais une importante conquête. Le joug est brisé, la fièvre est passée; il est temps que la vérité règne..., dégagée de l'exagération de la licence comme des entraves de la convention (195).

Et puis, — que la thèse soutenue ici soit injuste ou non, — là n'est point la question; elle accuse ce qui sépare Musset de ses anciens compagnons, au point de vue littéraire, comme au point de vue des idées politiques et des conceptions sociales, c'est ce qu'il nous en faut retenir. D'ailleurs, le poète n'est pas plus complaisant pour son propre passé. S'il ne revient pas sur les audaces de ses débuts (196), il s'en veut d'avoir écrit depuis la *Confession*. Il y insiste dans ses lettres à Aimée d'Alton :

« Le cœur, plus résigné », écrit-il le 31 mars (197), « ...jouit mieux des jours heureux, les appelle avec plus d'ardeur, les prolonge avec plus de soin. Il en vient enfin à se dire : le mal n'est rien puisque le bonheur existe. Ce n'est pas là la conclusion du livre que vous aimez (198) et qui n'en est pas moins vrai : mais c'est là ce qui suit, ce qui doit le suivre; ne dites jamais, mon beau moineillon rose, que Dieu vous refuse le bonheur, et ne cherchez pas des motifs de souffrance dans ce que vous appelez vos idées folles. Ce sont des idées sages, les plus précieuses, les seules vraies... le bonheur que vous niez, il est en vous. Le mot d'amie vous plaît. Enfant! amitié, amour, sont-ce donc deux mots? »

Entre cette philosophie et les enseignements du roman, il n'y a rien de commun. Dès les premiers jours d'avril (199), Musset ajoute :

Jetez au feu vos résumés philosophiques de l'amour, vos romans à la mode, et le mien tout le premier. Lisez dans votre miroir, dans les yeux de votre amant : ce sont de meilleurs bréviaires que la *Confession d'un Enfant du siècle*.

Et, un peu plus tard :

Cette *Confession*, à ce que je vois, ne veut pas vous sortir de la tête. C'est me punir par où j'ai péché, et je n'ai rien à en dire. Cependant quand on a fait un livre, on devrait avoir, à la rigueur, le pouvoir de le défaire (200).

(195) *Concert de M^{lle} Garcia*.

(196) Parce qu'il en a dit déjà assez de mal et assez nettement. Mais son silence présent ne signifie nullement qu'il ait, à leur égard, changé de disposition d'esprit. La preuve, c'est que, d'ici quelques mois, en 1839, il reprendra avec plus de sévérité encore, dans le *Poète déchu*, la condamnation portée par les *Secrètes Pensées*...

(197) Dans sa deuxième lettre.

(198) Savoir : la *Confession d'un Enfant du siècle*.

(199) Dans sa troisième lettre.

(200) Lettre du 10 avril 1837.

Ce n'est point hasard si cet ouvrage qu'il voudrait « défaire » est, de ceux qu'il a récemment écrits, le plus romantique. Donc qu'il s'agisse de juger ses œuvres ou celles des voisins, partout, pendant ce second printemps, nous le voyons se dresser contre les goûts de l'Ecole. C'est contre eux que portent toutes ses attaques, et c'est contre eux aussi qu'il se prononce, lorsqu'il tente de construire. Il s'y efforce de son mieux. Car, avec tout son esprit critique, il n'a jamais été un destructeur. Dès 1831, ses réflexions ne l'entraînaient pas seulement à battre en brèche quelques-uns des dogmes de l'Ecole; elles l'amenaient à formuler une série de préférences qu'il rassembla dans la *Dédicace*. Comment cette manière d'agir ne serait-elle pas la sienne en 1837, alors que les tendances conservatrices de son esprit s'affirment chaque jour? Et, en effet, tandis que les lettres de la Ferté-sous-Jouarre reprennent, en les organisant (201), les critiques jadis formulées contre l'Ecole, dans les *Secrètes Pensées*, dans les *Revue fantastiques*, voici paraître quatre articles, sur la tragédie et sur les débuts de Rachel, sur un concert et sur les débuts de Pauline Garcia (202), qui prolongent l'œuvre positive de la *Dédicace*. A cet égard encore, le Musset de 1838 continue celui de 1832 et l'horizon de ses recherches reste le même : le théâtre. Qui s'en étonnerait? Relisons sa correspondance avec Aimée d'Alton : il rêve représentation, planches et rampe; là se concentre son « ambition », comme il dit lui-même (203). Et les circonstances sont faites pour l'encourager; le public recommence à se passionner pour les spectacles qu'on lui offre; autour de la Comédie Française, une nouvelle bataille se livre, comme au temps d'*Hernani*; Rachel a secoué la poussière qui couvrait les voiles des héroïnes tragiques; elle joue Camille et Emilie, Monime, Hermione, bientôt Roxane; autant de triomphes (204). Il s'agit d'une révolution, ni plus ni moins : la tragédie classique ressuscite. Ceux qui l'avaient combattue, en restent désarmés; c'est-à-dire les hommes du Cénacle (205). On délaisse leurs drames, on se bouscule pour applaudir Racine, Corneille et même Voltaire; et chaque représentation semble leur répéter avec le poète : « les gens que vous tuez se portent

(201) Et en les élargissant, notamment du côté politique et social.

(202) Et qui, tous quatre, figurent parmi les essais réunis dans le volume des *Mélanges*.

(203) Lettre du 15 novembre 1838 à Aimée d'Alton.

(204) Sauf dans le rôle de Roxane.

(205) De là ces mots de Musset, à propos des réactions différentes du public devant l'événement : « Les autres, accoutumés... à tout le fracas de nos mélodrames, s'indignent... et paraissent disposés à renouveler les querelles oubliées entre la nouvelle et l'ancienne Ecole. » Aussi bien concède-t-il que ces représentations à plein succès doivent bien « causer un notable dommage » aux drames à la mode.

assez bien ». Musset courut tout des premiers à la Comédie; tout des premiers il joignit sa voix à l'hosannah de la critique. Car, depuis des années, il s'est pris à aimer Racine. Ce qui remet en l'honneur le théâtre psychologique doit lui plaire. Enfin, pareille initiative, menée par une toute jeune fille, est faite au mieux pour l'enthousiasmer. Ajoutez que cette jeune fille a bien de l'attrait (206); elle est petite et maigre, sans doute; mais elle a la taille bien prise; dans les attitudes et les gestes, une richesse attachante; dans la silhouette, une grâce presque primitive; elle porte à merveille les longues robes tragiques; elle joue de ses voiles à la perfection; elle a les qualités intellectuelles que Musset prise le plus; une souplesse d'intuition qui touche au génie, le jeu le plus vrai, la voix la plus pénétrante. Son caractère a beaucoup d'angles, et son humeur plus de sautes encore; mais elle a tout ce qui peut éveiller, chez Alfred, la sympathie : une spontanéité presque sauvage, de la violence, une âme passionnée, de la coquetterie, le goût de plaire. Avec lui, elle se montre vite une excellente camarade (207); et elle laisse deviner une nature ardente qui promet encore plus pour demain. Qu'il l'ait aimée quelques semaines (208), qu'elle le lui ait rendu, à de certains jours, et comme par distraction, la preuve n'en est plus à faire. Voyons-les, côte à côte, lire *Phèdre* à la lueur d'une chandelle (209); songeons au séjour de Musset, chez elle, à Montmorency : « qu'elle était jolie, l'autre soir, courant dans son jardin avec mes pantoufles et un petit bonnet noir et rouge en laine tricotée! je l'ai pourtant senti et c'est vrai. Je ne veux plus rien, je ne suis plus fou en amour » (210). Mais eût-elle été dépourvue de ce charme, et moins facile d'accueil, Alfred n'en eût pas moins applaudi à son triomphe. Car l'œuvre lui plaisait autant que la femme. Ce fut donc chez lui une flambée d'enthousiasme. Dès l'abord, il constata joyeusement les premiers signes du succès :

Il se passe en ce moment au Théâtre Français une chose inattendue, surprenante, curieuse pour le public, intéressante au plus haut degré pour ceux qui s'occupent des arts. Après avoir été complètement abandonnées pendant dix ans, les tragédies de Corneille et de Racine reparaissent tout à coup et reprennent

(206) C'était certainement, pour notre poète, une raison de plus, — peut-être inconsciente, — de s'intéresser à l'œuvre de Rachel.

(207) Pleine de libertés, d'ailleurs. Dans le *Souper chez Rachel*, le poète n'en fait-il pas l'aveu? « On a fait, depuis que je vais quelquefois chez elle, tant de sots propos et de bavardages, que j'ai pris le parti de ne pas même dire que je l'ai vue au Théâtre Français. » (*Un Souper chez Rachel, Œuvres posthumes*, p. 120.)

(208) Et à diverses reprises, semble-t-il; notamment en 1839.

(209) C'est là le sujet du *Souper chez Rachel*.

(210) Extrait d'une lettre à la marraine, 1839.

faveur. Jamais, même aux plus beaux jours de Talma, la foule n'a été plus considérable. Depuis les combles du théâtre jusqu'à la place réservée aux musiciens, tout est envahi. On fait 5.000 francs de recette avec des pièces qui en faisaient 500; on écoute religieusement, on écoute avec enthousiasme *Horace*, *Mithridate*, *Cinna*; on pleure à *Andromaque* et à *Tancrède*. Il est ridicule et honteux que ce soit un prodige; cependant, c'en est un... Comme il y a très longtemps que ces pièces n'avaient été suivies, on voit des gens qui arrivent comme en pays étranger, et qui jugent au foyer nos vieux chefs-d'œuvre comme des vaudevilles nouveaux. Les uns, restés fidèles à la littérature classique, proclament une révolution ou, pour mieux dire, une restauration, et disent tout haut que le romantisme est mort; les autres, accoutumés au genre à la mode et à tous les fracas de nos mélodrames, s'indignent, soit à plaisir, soit de bonne foi... Une jeune fille qui n'a pas dix-sept ans, et qui semble n'avoir eu pour maître que la nature, est la cause de ce changement imprévu (211).

Peu de temps après, lorsque la critique (212) formula quelques réserves sur la façon dont la tragédienne interprétait le rôle de Roxane, Musset protesta contre ces sévérités, qui risquaient de décourager un effort admirable (213). Peu s'en fallut même qu'à ce propos il ne se battît en duel avec Janin (214). Et pour qui? Pour Rachel, sans doute; mais aussi un peu pour la tragédie. N'écrivait-il pas alors : « Si on décourageait Mademoiselle Rachel, ce serait Hermione elle-même, Monime et Roxane qu'on découragerait? » Arborer en champ clos les couleurs de ces héroïnes, n'était pas pour lui déplaire. Car en écoutant la grande actrice, il s'est mis à réfléchir, non seulement sur les chefs-d'œuvre qu'elle faisait revivre, mais sur la formule à trouver pour le théâtre contemporain. Ces réflexions, il les communique dans son article *Sur la Tragédie*. Il y a là des pages qu'on ignore trop aujourd'hui; elles marquent le retentissement qu'eut alors sur les lettres ce renouveau classique; et, rapprochées des autres articles de Musset, elles montrent l'évolution intellectuelle de notre poète. Ce qu'il y dit, le voici : c'est étroitesse d'esprit de condamner la tragédie au nom du drame, ou le

(211) Ce sont là les premières lignes de l'article *Sur la Tragédie*.

(212) Et, en particulier, Jules Janin dans son feuilleton des *Débats*.

(213) C'est là un des arguments essentiels de sa réponse (*Sur la reprise de Bajazet*, 1^{er} décembre 1838) : « Ne croyez-vous pas que votre devoir était, au contraire, l'indulgence? Vous en aviez pour Talma vieillissant... A qui rendez-vous service? Ce n'est pas à Racine lui-même, car si ses ouvrages reprennent faveur au théâtre, ce sera grâce à M^{lle} Rachel, et ne sentez-vous pas qu'en se voyant blâmée si vite... elle peut se décourager? »

(214) Janin prit fort mal l'article de Musset, il y répondit par un article très agressif et très arrogant à l'égard d'Alfred (*Débats*, du 6 décembre). Le poète, à son tour, lui envoya, le 8, une lettre des plus insolentes, et l'affaire en resta là.

drame au nom de la tragédie, de vouloir « trouver Shakespeare dans Racine, Racine dans Shakespeare » (215). « *Hamlet* vaut *Oreste*, *Macbeth* vaut *Œdipe*, et je ne sais même ce qui vaut *Othello* » (216). Mais, à l'heure présente et sur la scène française, aucun de ces deux genres n'est au point; l'un, la tragédie, parce qu'il se présente avec les apparences d'une convention, devant des auteurs qui ont pris goût à la liberté; « une admirable convention », dira-t-il quelques mois plus tard, « mais... une convention » (217); l'autre, le drame, parce qu'on n'y a pas encore introduit assez de mesure, ni apporté assez de vérité.

Je conviendrais tant qu'on voudra qu'on trouve aujourd'hui sur la scène les événements les plus invraisemblables entassés à plaisir les uns sur les autres, un luxe de décoration inouï et inutile, des acteurs qui crient à tue-tête, un bruit d'orchestre infernal, en un mot, des efforts monstrueux, désespérés, pour réveiller notre indifférence, et qui n'y peuvent réussir. Mais qu'importe? Un méchant mélodrame bâti à l'imitation de Calderon ou de Shakespeare ne prouve rien de plus qu'une sottise tragédie cousue de lieux communs sur le patron de Corneille ou de Racine (218).

Ainsi, un effort s'impose :

« Le joug est brisé » (ceci fait allusion à la tragédie classique), « la fièvre est passée, il est temps que la vérité règne, pure, sans nuage, dégagée de l'exagération de la licence, comme des entraves de la convention. Le retour à la vérité est la mission de ces deux jeunes filles » (219). Mais cette vérité, comment l'atteindre? Sera-ce en créant « un genre mitoyen » (220), qui impose des limites à la liberté du drame, et qui adoucisse les règles de la tragédie? D'excellents esprits l'ont tenté : « On pourrait dire, en style de palais, qu'ils ont commis un délit romantique avec circonstances atténuantes... Mais je crois que ce genre en lui-même est faux, bâtarde et dangereux pour les jeunes gens qui le tenteraient... Je suppose... que deux écrivains, l'un d'un génie indépendant comme Shakespeare, l'autre d'un goût épuré comme Racine, se présentent et trouvant le genre adopté, essayent de le suivre; qu'arrivera-t-il? L'homme indépendant n'aura pas plutôt écrit quatre pages qu'il se trouvera à l'étroit; un besoin irrésistible de se développer tout entier lui fera secouer un faible joug qui lui semblera inutile et injuste; l'autre écrivain, au contraire, s'apercevra bientôt qu'en se rapprochant de la simplicité, il a tout à gagner... S'il ignore les règles, il les devinera; s'il les connaît, il en fera usage. Ainsi

(215) Cf. l'article *Sur la reprise de Bajazet*.

(216) *Sur la Tragédie*.

(217) Article sur le *Concert de M^{lle} Garcia*.

(218) *Sur la Tragédie*.

(219) Ceci encore dans l'article sur le *Concert de Pauline Garcia*.

(220) L'expression revient à maintes reprises dans l'article *Sur la Tragédie*.

le genre mitoyen sera insuffisant pour le premier de ces deux hommes, dangereux et inutile pour le second; l'un brisera la chaîne, l'autre la resserrera » (221).

Il faut donc que ceux qui s'apparentent à Shakespeare fassent dans le drame la place plus large à la vérité psychologique. Musset n'y insiste pas (222). Il se tourne de préférence vers ceux qui tente la route de Sophocle et d'Euripide. Oui, leur dit-il, il est possible, même après 1830, d'écrire des tragédies françaises. Mais il ne faudrait alors ni calquer l'œuvre de Racine, qui a adapté le modèle antique à un état des mœurs et de la scène aujourd'hui aboli; ni coqueter avec le drame, car « dans toutes les transformations que » la tragédie « a subies..... il y avait une tendance vers le drame..... » Le romantisme cherchant à se faire jour, s'introduisait en elle « pour la ronger comme un ver dans un fruit mûr; et il ne manque pas de gens à présent qui croient le fruit desséché ou pourri » (223). Donc, « si Melpomène veut reparaitre sur nos théâtres, il faut qu'elle lave ses blessures », qu'elle se fasse, comme au temps des grands modèles grecs, nationale par ses thèmes (224), qu'elle ne se gaspille pas en discours (225), qu'elle retrouve cette action directe, haletante, cette intensité de pathétique, au besoin cette « féroce grandeur » et cette « atrocité sublime » qui la caractérisaient autrefois. Il y faut encore une docilité plus stricte dans l'observance des règles (226), plus de franchise et de liberté dans le vocabulaire. « Les anciens méprisaient cette timidité et Corneille ne parlait pas ainsi ». En somme, plus de

(221) Article *Sur la Tragédie*. (*Mélanges*, pp. 332-334.)

(222) Il ne formule même pas positivement le conseil qui précède. Mais on le fait sortir sans difficulté de considérations comme celle-ci : « Lors donc que les classiques de ce temps-ci assistent à un drame nouveau, ils se récrient... souvent avec justice, et ils s'imaginent voir la décadence de l'art; ils se trompent. Ils voient de mauvaises pièces faites d'après les principes d'un art qui n'est pas le leur, qu'ils n'aiment pas... Mais qui est un art : il n'y a point là de décadence. » (*Sur la Tragédie*.)

(223) *Sur la Tragédie*.

(224) Et les sujets ne lui manqueront pas. « Il me semble qu'on aimerait à voir sur notre scène quelques-uns de ces vieux héros de notre histoire, Du Guesclin ou Jeanne d'Arc chassant les Anglais, et que leurs armures sont aussi belles que le manteau et la tunique. » (*Sur la Tragédie*.)

(225) Ibid. : « Ne serait-ce pas une entreprise hardie, mais louable, que de purger la scène de ces vains discours, de ces madrigaux philosophiques, de ces lamentations amoureuses, de ces étalages de fadaïses qui encombrant nos planches, et d'envoyer cette friperie rejoindre les marquis de Molière et les banquettes du comte de Lauraguais? »

(226) Car les règles sont, aux yeux de Musset, le cadre obligé de toute tragédie. Cf. cette définition : « J'appelle vraie tragédie, non celle de Racine, mais celle de Sophocle, dans toute sa simplicité, avec la stricte observation des règles. » Voilà qui est assez nouveau chez l'auteur des *Contes d'Espagne*.

simplicité, plus de mouvement, une vérité plus audacieuse dans l'expression. Et Musset d'ajouter :

Ne serait-ce pas une belle chose que d'essayer si de nos jours la vraie tragédie pourrait réussir?... de voir aux prises avec le drame moderne, qui se croit souvent terrible quand il n'est que ridicule, cette Muse farouche, inexorable, telle qu'elle était aux beaux jours d'Athènes, quand les vases d'airain tremblaient à sa voix? Telles sont les questions que j'oserais adresser aux écrivains qui sont en possession d'une juste faveur parmi nous, si le talent de la jeune artiste... les engageait, comme il est probable, à écrire un rôle pour elle (227).

Disons mieux : telles sont les questions qu'il se pose à lui-même. Certes, il écrit encore (228) :

Il ne m'appartient malheureusement pas de les suivre; mais je puis du moins les regarder partir et boire à leur santé le coup de l'étrier.

Bien des espérances frissonnent sous ce regret, et sous cette modestie, bien des projets ambitieux; ce n'est qu'un mot d'auteur dramatique; et il signifie : que Rachel me demande une pièce pour elle, je la lui ferai. D'ici quelques mois, Musset en donnera la preuve à plusieurs reprises; mais, dès 1838, il rêve de construire une tragédie, et de la voir jouer par elle sur la scène du Français (229). Mesurons, après cela, le chemin parcouru depuis les années des débuts. Quels étaient alors ses dieux? Shakespeare et Schiller, deux maîtres du romantisme. Puis, Racine se substitua à Schiller, dans la vénération de Musset; seconde étape (230). Et voici qu'en 1838 nous parvenons à la troisième. Musset se détourne de Shakespeare, comme naguère de Schiller (231). Son œuvre du moment précise cette orientation nouvelle de la façon la plus

(227) C'est là la conclusion de l'article *Sur la Tragédie*.

(228) Au mois de janvier 1839, à propos du *Concert de M^{lle} Garcia*.

(229) Cf. la lettre à Aimée d'Alton du 15 novembre 1838 : « Je fais un plan de tragédie, ce qui est horriblement difficile. Tu n'as pas d'idée, du reste, des innombrables obstacles qu'il y a pour arriver, comme je veux, de prime abord, à être joué par M^{lle} Rachel. » Sans doute fait-il allusion à la *Servante du Roi*. Mais il reviendra plus tard à ces essais tragiques, notamment avec *Judith et Allori* (1844), avec le *Songe d'Auguste* (1853).

(230) C'est le temps des *Secrètes Pensées de Rafaël*, plus encore le temps de la *Dédicace*.

(231) De Racine, aussi, pourrait-on objecter. Musset n'écrit-il pas, dans son article *Sur la Tragédie* : « Une fable languissante... de longs discours, des détails fins, de curieuses recherches sur le cœur humain, des héros comme Pyrrhus, comme Titus... de beaux parleurs, en un mot, et de belles discoureuses... Voilà ce qu'avec un génie admirable, un style divin et un art infini, Racine introduisit sur la scène »? Ne préconise-t-il pas le retour à la tragédie grecque? Mais les sources où il voudrait puiser sont celles où Racine était allé, avant lui, chercher son inspiration, il garde donc avec lui un fonds et un horizon communs.

saillante; elle s'ouvre sur : *Il ne faut jurer de rien*, une grande comédie, où la liberté de la construction, l'allure pleine de fantaisie, les variations du style et du ton, l'alliage d'ironie, de plaisanteries et d'envolées poétiques, en un mot le métal même et la ciselure rappellent encore l'influence de Shakespeare. Puis, dans *Un Caprice*, Musset restreint ses audaces; il resserre l'action dans les quatre murs d'un salon et dans l'espace de quelques heures, il adopte et garde de bout en bout un même accent. Enfin, avec la *Servante du Roi* (232), il entre dans la tragédie. Ce qu'aurait été cette pièce, on n'en saurait juger par les quelques pages qui nous restent (233). Néanmoins, qu'on les relise! L'unité de décor et l'enchaînement régulier des scènes (234), le monologue de Frédégonde, bâti à peu près comme celui d'Auguste dans *Cinna* (235), le choix de l'alexandrin rigoureux suffisent à prouver un retour aux traditions de notre théâtre. Il n'y a plus rien là qui puisse rappeler le modèle anglais. Que Musset rompe ainsi avec Shakespeare, au moment où il rejette les dernières idées qui lui venaient de Byron, ce n'est pas effet du hasard. Il parvient au terme de cette évolution qui, depuis six ans, l'a, presque sans cesse, éloigné du Cénacle. Ses réflexions l'entraînent aux antipodes de l'Ecole, du moins théoriquement.

*
* *

Car ses idées sont, à cet égard, plus nettes que son œuvre même. Le romantisme qui, dans les articles du critique, apparaît si effacé, lorsqu'on se penche sur elle, on le retrouve encore. A quoi se réduit-il? d'abord à une certaine orientation de la sensibilité, tournée vers la passion et vers la beauté artistique, éclatant en hymnes dès qu'elle les rencontre; la

(232) Que Musset entreprend d'écrire en 1838.

(233) Trois scènes en tout, qui figurent au nombre des *Œuvres posthumes*.

(234) Selon la tradition de notre scène : On voit d'abord Frédégonde et Landry (qui vient de lui révéler les intentions de Galswinde). Après quoi le messenger s'efface, Frédégonde, demeurée seule, réfléchit, hésite et se décide dans un grand monologue. Le roi arrive alors, et le décor reste le même, est-il besoin de le dire?

(235) En voici la trame : Galswinde veut s'échapper.

Faut-il qu'elle s'éloigne ou faut-il qu'elle meure?

Ainsi Auguste s'interrogeait : faut-il punir ou pardonner? Dans les deux cas, le personnage adopte successivement l'une et l'autre solution. Frédégonde, après une série de vers, conclut :

Qu'elle parte après tout, c'est un crime de moins.

Mais aussitôt, comme Auguste, elle se ravise :

Mais, que dis-je? Le roi l'a-t-il répudiée?

Non. Absente demain, sera-t-elle oubliée?

Nouvelle tirade qui aboutit à ce vers résolu :

Que Dieu juge entre nous! Vous ne partirez pas.

Muse alors reprend son vol, fût-ce au milieu de la prose, élève ici le dialogue en pleine poésie (236), termine en strophes un simple article de critique (237); ensuite, au goût de l'indépendance (238); puis, à l'union, encore intime, de la vie et de l'œuvre, au lyrisme si l'on veut, les aventures, les souvenirs de l'auteur apparaissant presque sans cesse dans son théâtre, dans ses vers, dans ses nouvelles, le cœur demeurant la grande source d'inspiration, comme il reste le meilleur juge (239); enfin, j'allais dire surtout à l'inquiétude que les *Nuits* révèlent, et qui éclate en pleine lumière dans la *Correspondance*. Cette inquiétude prend toutes les formes : tantôt elle est mystique, et voici, dans *l'Espoir en Dieu*, le regret de la foi perdue, la prière pleine de bonne volonté, mais paralysée d'angoisses; tantôt, elle est sentimentale (240), elle réveille, au milieu du bonheur, les souvenirs des anciens jours, elle jette la *Nuit d'Octobre* à côté du sonnet à Tattet; là où la joie devrait régner, elle sème les soupçons et les anxiétés; elle précipite ce cœur insatiable, dans des crises d'une telle violence parfois, qu'il cherche ailleurs, et vous devinez où, l'apaisement nécessaire : l'heure de l'absinthe sonne (241). Inquiétude littéraire, enfin, qui se traduit, en face de l'œuvre entreprise, par des sursauts de dégoût. Déjà, à de certains moments, son métier de nouvelliste en prose lui pèse; même il arrive que des poèmes le rebutent. Une lettre à Aimée d'Alton en apporte la preuve que je crois encore inédite. Musset y écrit à sa maîtresse à propos de *l'Espoir en Dieu* (242) : « J'ai des vers à finir; j'y travaille

(236) Je pense à la scène sur laquelle se clôt *Il ne faut jurer de rien* (III, 4).

(237) L'article intitulé : *Concert de M^{me} Garcia* aboutit à sept strophes de cinq vers chaque :

Obéissez sans crainte au Dieu qui vous inspire...
Chantez, enfants, laissez-nous dire.

(*Mélanges*, pp. 365-366).

(238) Et à sa conséquence naturelle : l'éclectisme d'autrefois. Dans l'article *Sur la Tragédie* : « Pourquoi l'esprit humain est-il si rétréci qu'il faille toujours se montrer exclusif? Pourquoi les admirateurs de Raphaël jettent-ils la pierre à Rubens? Pourquoi ceux de Mozart à Rossini?... Il ne faudrait pourtant pas que ce fût une éternelle guerre. »

(239) Article sur la *Reprise de Bajazet* : « Celui qui me dirait que M^{me} Rachel est l'objet d'un caprice du public... je ne lui répondrais qu'une chose : Mon esprit peut porter un faux jugement, mais quand je suis ému, je ne saurais me tromper... Eussé-je le goût le plus faux et le plus déraisonnable du monde, quand mon cœur parle, il a raison... Il décide à coup sûr, sans réplique, sans retour,... ni brigues ni cabales ne peuvent rien sur lui... c'est, en un mot, le souverain juge. »

(240) Ainsi dans les deux dernières *Nuits*.

(241) C'est en 1838, en effet, que Guttinguer, dans un sonnet auquel Musset fit une réponse impubliable, commence à mettre le poète et Tattet en garde contre les excès auxquels ils s'abandonnent.

(242) La lettre date de janvier 1838 et le poème, *l'Espoir en Dieu*, parut en février.

sans relâche... et je ne sais si j'aurai fini à temps... je tombe de fatigue; j'ai un besoin irrésistible de me sauver de moi-même pendant quelques heures, et de dormir dans des bras amis; je ne le peux pas; je suis cloué à... »; ici une main étrangère a rayé dans le manuscrit la fin de la phrase, et écrit ces mots : « mon travail »; mais on peut reconstituer le texte du poète, et on lit : « à ces... (243) vers qui m'assomment ». Certes tout cela : revendications d'indépendance et frémissements de la sensibilité, lyrisme et inquiétude, relève du romantisme. Mais ce romantisme n'est à aucun degré affaire de doctrine, ni même de forme; simplement affaire de sentiment et de nature. Ce qui veut dire qu'il est à la fois très profond et tout à fait involontaire. Il rappelle celui qui séduisait, en 1827, l'adolescence de Musset. Encore ses couleurs ont-elles pâli. Si le poète continue à chanter l'amour et la passion, il leur a enlevé ce qu'ils avaient naguère de sauvage et de révolté; si son œuvre reste lyrique, nous savons comme il s'efforce à la mesure et à la discrétion. Donc ce romantisme même est édulcoré; disons plus, il est éminemment instable. Car il repose sur une contradiction intime (244). Mais combien de temps cette intelligence parvenue au terme de son évolution, forte de la cohérence de ses idées et de ses vues, et cette sensibilité, pleine d'ardeur encore mais minée par ses propres déchirements, pourront-elles travailler de compagnie? A quiconque réfléchit, le divorce entre elles apparaît inévitable; qu'il se produise, et le dernier lien sera rompu qui relie encore l'œuvre de Musset aux enseignements du Cénacle.



(243) Il y a là une épithète indéchiffrable, même à la loupe, sous les rayures qui la surchargent.

(244) Entre l'idéal littéraire, les goûts intellectuels de Musset et les élans ou les rêves qui lui viennent encore de sa jeunesse.

CHAPITRE XIV

La Crise de la trentième année

Cette crise éclata dès les derniers mois de 1839 (1). C'est la troisième que nous rencontrons au long de l'existence du poète, et dans son œuvre. Mais elle ne rappelle les deux autres que de fort loin. En effet, ce qui au lendemain des *Contes d'Espagne* a rompu, chez Musset, l'équilibre intérieur, c'était une angoisse littéraire : le débat restait avant tout intellectuel; ce qui, au lendemain de l'aventure italienne, a bouleversé le poète, c'était le souvenir d'une douleur sincère et violente, intolérable même par moments; mais cette douleur avait une cause bien définie; donc elle traînait ses remèdes après elle : le temps, l'oubli. D'un côté, comme de l'autre, la guérison était affaire de patience. Rien de semblable en 1839. Il s'agit d'une lassitude qui, de semaine en semaine, va se faire plus paralysante, sans qu'on puisse lui assigner de cause précise. Elle ne vient pas d'une inquiétude de métier (2); elle ne naît point d'un sentiment malheureux : il ne tient qu'à Musset de prolonger l'intrigue qui le lie à Aimée d'Alton; et, si ce lien se rompt, c'est sans scène douloureuse. Pourtant, nul ne peut nier cette lassitude que trahissent les lettres du moment, les œuvres même. Une série de petites déceptions, mais qui s'accumulent, l'âge qui vient, la gloire qui ne se laisse pas forcer, l'amour qui ne tient pas ce qu'il promet, le rêve qui s'avère irréalisable mais ne veut pas s'effacer, la révolte contre une existence dont les excès deviennent autant d'habitudes et bientôt de besoins; tout, en un mot, sert à alimenter la détresse intime de Musset. Dès lors, cette crise de la trentième année se prolonge pendant des mois.

(1) C'est alors, en effet, que Musset écrit le *Poète déchu*. Nous n'en possédons que des fragments; on les trouve dans les *Œuvres posthumes* (pp. 149-152), dans la *Biographie* (pp. 223-226), dans les *Œuvres complètes* surtout (éditées par M. Allem). Rapprochés, ils trahissent le désarroi de l'auteur. Certes, lorsque Musset composa cette Confession d'un Artiste du siècle, la crise morale était déjà commencée.

(2) Jamais, au contraire, les idées littéraires de Musset n'ont été plus cohérentes et ne lui ont paru plus vraies. (Cf. ses articles de critique, chap. XIII.)

L'HEURE DES DÉCEPTIONS.

Elle déferla, dès la fin de l'année 1839, sur l'œuvre et sur la vie de Musset tout ensemble. Déferler est le mot qui convient; on a l'impression d'un torrent, qui se formerait soudain de mille ruisseaux réunis. De quelque côté qu'Alfred se tourne, lui qui, hier encore, pouvait apercevoir tant de raisons de se réjouir, il ne va connaître que des déceptions. Et l'on pense à ce qu'il écrivait (3) : « Il se fait en moi un changement étrange (on me dit que c'est que j'ai vingt-huit ans au mois de décembre et c'est une année climatérique) ». La véritable année climatérique commença seulement à l'automne de 1839, et le changement qu'il jugeait « étrange » s'accrut de jour en jour. D'abord, en lui, l'homme se transforme.

Il est atteint dans sa résistance physique; lui, qui récemment s'abandonnait à ses caprices, si épuisants qu'ils pussent être, faisait de la nuit le jour, et brûlait sa vie sans subir le contre-coup de ses imprudences, pour un rien la maladie le saisit par un de ses points faibles (4). Sa poitrine se révèle soudain délicate; le moindre refroidissement le cloue dans son lit avec une congestion pulmonaire, ou une pleurésie, ou une gêne respiratoire. Peu importe les noms qu'il donne lui-même à ces accidents; il semble peu fixé, et peut-être ses médecins ne l'étaient-ils pas davantage. Le premier de ces accès remonte à la fin de l'hiver de 1840.

« J'ai besoin », écrit alors le « fleux » à sa marraine, « j'ai besoin d'avoir de vos nouvelles d'une manière quelconque et de savoir ce que font ceux qui vivent. Je suis dans le moment le plus ennuyé d'une maladie: J'ai le tort d'être guéri, ce qui fait qu'on ne me traite plus en malade, et, en même temps, je ne suis pas encore de force à agir comme ceux qui se portent bien... Je suis en tête-à-tête avec la vertu et le lait d'amande. Je ne m'ennuie pas, parce que je travaille; mais j'ai un petit fonds de tristesse.

» ...Vous m'avez tant et si bien gâté, vous et toutes, pendant ma maladie, qu'il me prend des envies de me recoucher pour vous revoir... Mes projets de sagesse sont plus fermes que jamais. Il ne me manque qu'un peu de force et un rayon de soleil qui dégourdisse ce vilain temps...

» Compliments au sirop de gomme. »

La secousse avait été rude, une fluxion de poitrine des plus sérieuses, dit le biographe; le docteur avait commis une erreur de diagnostic. On perdit donc un temps précieux, que

(3) Dans une lettre à Aimée d'Alton, écrite le 15 novembre 1838.

(4) Et il paie alors tout à la fois les excès du passé et ceux qu'il continue à commettre.

la maladie utilisa. Le patient, nous le connaissons, ne méritait ce nom à aucun degré; « dix jours d'insomnie et les saignées à outrance » (5) avaient mis ses nerfs à fleur de peau. Bref, « ce n'était pas trop de trois personnes, assistées d'une sœur de Bon-Secours, pour veiller » ce « malade indocile ». Cependant, Musset se remit; et peut-être le visage très jeune encore de la sœur Marceline (6) y aida-t-il plus que les remèdes. Elle avait tout ce qui pouvait calmer le poète : de la grâce, un charme reposant. Et, quand elle parlait, elle avait l'art, toute ignorante qu'elle fût, de trouver les mots qui convenaient : elle se racontait « avec une simplicité touchante » (7); pénétrée d'une ardente dévotion, il ne lui suffisait pas de guérir le corps, elle s'inquiétait encore de l'âme et tâchait de la ramener à Dieu. Prosélytisme sans indiscrétion; elle disait seulement ce qu'elle pensait, ce qu'elle faisait. Tout cela avec de la gaieté, et beaucoup de candeur (8). Elle prit donc, « sans y songer, un empire considérable sur l'esprit de son malade, en lui laissant voir la sérénité d'âme qu'elle devait à la pratique de ses devoirs... ses exhortations douces produisirent plus d'effet que celles d'un docteur en théologie; elle en reçut l'assurance et partit contente, en promettant à son malade de prier pour lui » (9). Le ramena-t-elle à la religion totalement consentie? Non. Mais elle donna un visage aux aspirations mystiques que révélait *l'Espoir en Dieu*; et elle eut, pendant longtemps, sur le poète, une influence d'apaisement. Car elle venait parfois le visiter; « elle causait avec lui pendant un quart d'heure, et puis elle s'envolait, c'étaient des apparitions angéliques, malheureusement trop rares, mais qui arrivaient toujours si à propos qu'Alfred les considérait comme les faveurs d'une puissance mystérieuse et consolatrice ». Présente, elle lui inspira des vers qu'il tint à garder pour lui seul (10); absente, elle laissa derrière elle un souvenir qui le hantait aux heures sages.

(5) Cf. *Biographie* (p. 243).

(6) Ainsi s'appelait la sœur de Bon-Secours venue au chevet du poète; de son vrai nom Marie-Madeleine-Elisa Noël. (Cf. l'étude que lui a consacrée M. Séché. *Alfred de Musset*, 1^{er} vol., chap. VI.)

(7) Cf. *Biographie* (p. 248).

(8) Et de jeunesse aussi. La sœur avait tout juste vingt-huit ans, étant née en 1812.

(9) Cf. *Biographie* (p. 248).

(10) Ce poème, nous en connaissons aujourd'hui quelques strophes, en deux versions différentes (cf. M. Séché, *Alfred de Musset*, et M. Allem, *Œuvres Complémentaires*), grâce aux souvenirs de Paul de Musset, de Tattet et de M^{me} Martellet, qui les avaient entendues et ont tâché de les reconstituer. C'est dire assez qu'on ne doit les lire qu'avec circonspection. Car Musset, dit le biographe (p. 249), refusa obstinément de les mettre par écrit : « Ces vers-là, disait-il, sont faits pour moi seul... je ne les dois à personne... Je te les dirai une seule fois : tâche de te les rappeler si tu peux. »

Elle fut, dans cette fin de vie souvent si misérable, une manière d'ange gardien. Dès que Musset avait besoin de soins, il réclamait la sœur Marceline; et cela à maintes reprises. Car la première fluxion de poitrine fut suivie de beaucoup d'autres. En 1841, il tombe malade à nouveau :

Je ne puis aller ce soir chez vous, écrit-il à la marraine, attendu que je suis plongé dans une fin de grippe qui me fait grand mal au côté, comme dit le malade imaginaire. J'espère que vous ne prendrez pas cette trop bonne raison pour une excuse, quand vous saurez que cela m'empêchera de monter la garde demain, et peut-être même d'aller en prison jeudi (11).

En octobre 1842, il passe « six jours au lit avec la fièvre (12), ne pouvant ni manger, ni dormir, ni rien de rien..., fruit de sa (13) sagesse », et il ajoute :

Monsieur mon frère a profité de cela pour me jeter sur la tête des plâtras de raisonnements très moraux, qui me prouvaient comme quoi c'était ma faute si j'étais depuis ce temps-là dans mon lit, trempé comme une soupe et la tête à l'état de marmite autoclave. J'ai fort goûté ses arguments, mais j'aurais mieux aimé la sœur Marceline.

En mai 1843, nouvel accès :

J'ai été pris d'une fièvre nerveuse (14), fort sot mal que je ne souhaite à personne, et je ne fais que revenir à la clarté du jour. Et encore en mai 1844 :

Je viens d'avoir une fluxion de poitrine; quand je dis fluxion de poitrine, c'est pleurésie que je devrais dire, mais le nom ne fait rien à la chose. Vous comprenez que j'ai eu mes religieuses. Ma bonne sœur Marceline est revenue, plus une seconde avec elle, bonne, douce, charmante, comme elles le sont toutes, et, de plus, femme d'esprit (15).

L'alerte avait donc été grave, et ce n'était pas la dernière. Encore, si les poumons avaient été le seul point faible du poète! Mais depuis Venise, une affection cardiaque le mine. Le mal ne devint manifeste qu'en 1842, si l'on en croit le biographe.

Alors, un matin du mois de mars, pendant le déjeuner, je m'aperçus que mon frère, à chaque battement du poulx, éprouvait un petit hochement de tête involontaire. Il nous demanda pourquoi

(11) Lettre du 13 avril 1841.

(12) Ceci dans une autre lettre à M^{me} Jaubert, en date du vendredi 28 octobre 1842.

(13) La phrase débute ainsi : « Le fleux vient de passer six jours... »

(14) Lettre à M^{me} Menessier-Nodier. (Cf. Séché, *Correspondance*, lettre 135.)

(15) Lettre à Alfred Tattet, le 14 mai 1844.

nous le regardions d'un air étonné, ma mère et moi. Nous lui fîmes part de notre observation (16).

Mais Alfred s'en était aperçu depuis un certain temps :

Jé ne croyais pas, nous répondit-il, que cela fût visible, mais je vais vous rassurer. Il se pressa la nuque je ne sais comment, avec l'index et le pouce, et au bout d'un moment, la tête cessa de marquer les pulsations du sang. Vous voyez, nous dit-il ensuite, que cette épouvantable maladie se guérit par des moyens simples et peu coûteux.

Il avait donc déjà fait, sur ce mouvement nerveux, des expériences qui l'avaient rassuré, comme elles rassurèrent les siens, « par ignorance ». Car ce hochement régulier de la tête (17) est un des symptômes de l'aortite. Donc, dès les environs de 1840, Alfred est cardiaque; ses accidents pleurétiques, les saignées qu'on lui faisait n'étaient pas faits pour guérir son mal. Et de là viennent, probablement, les crises de marasme qui l'abattent, ainsi celle que M^{me} Jaubert décrira à Paul de Musset (18) :

Il est malade des nerfs : un peu de fièvre, je crois, et puis cette sorte d'hallucination qu'il a déjà éprouvée. Il entend des voix qui conversent à son oreille, et il se sent toucher; mais pas de visions... Ce serait peu de chose, si on ne craignait que le genre de vie qu'il mène ne contribue fort à ce désordre et, par conséquent, à un accroissement s'il ne cesse... Il (Alfred) m'a recommandé le silence, parce que, a-t-il ajouté, on me croirait fou (19). Je trouve effectivement le silence indiqué, mais lui le dit à tout le monde, suivant sa coutume.

Tous ces accès nerveux irritent Musset, d'autant plus qu'il n'y est pas accoutumé. Certes, il n'a jamais eu un tempérament vigoureux, mais sa jeunesse ne fut pas malade. A ce point de vue, M^{me} de Musset disait juste lorsqu'elle écrivait, à propos de la fièvre de Venise :

Toi si sain, si fort jusque-là et qui n'as jamais fait sous mes yeux ce qu'on peut appeler une maladie (20).

En somme, il n'a jamais eu à compter vraiment avec sa santé. Et maintenant, il lui faut prendre des précautions; il enrage.

(16) Cf. *Biographie*, pp. 274-275.

(17) Que la médecine appelle : le signe de Musset.

(18) Dans une lettre qu'elle lui envoya le 13 janvier 1843, lorsqu'il s'éloignait vers l'Italie.

(19) Musset redoutait-il si fort cette éventualité? Non, sans doute. Mais il ne voulait pas que la marraine communiquât ses confidences aux Musset. Ne lui écrivait-il pas un jour : « J'avais eu la fièvre la nuit passée. Je ne vous dis pas ceci, madame, pour que vous le répétiez à ma mère »?

(20) Lettre écrite le 17 mars 1834.

Car s'il ne cédait à ses caprices, il se sentirait diminué, et l'ennui ferait de lui sa proie; d'autre part, il ne sait pas s'accommoder à la maladie, et la regarde comme une tare. Là aussi, il se sent amoindri; c'est un cercle vicieux. Aux heures de fièvre, il se repent de s'être surmené; aux heures de convalescence, il prend des résolutions sensées; mais sitôt remis, il renoue les habitudes d'hier. Certains l'en blâment. Mais le marasme naîtrait en lui d'une vie trop régulière. Il a le choix entre la neurasthénie et l'épuisement. Il n'y a pas de quoi l'inciter à la joie.

En outre, ces défaillances l'amènent à se poser un problème douloureux : sa jeunesse s'évanouirait-elle? Car enfin, ne plus pouvoir commettre les folies où l'on se complaisait, sentir sans cesse, par quelque gêne, son corps protester, n'est-ce pas un des signes auxquels l'homme reconnaît l'approche de l'âge? Cette idée hante l'esprit de Musset. A peine atteint-il ses trente ans, voici les réflexions que lui suggère son anniversaire (21) :

A trente ans!

Il y a un triste regard à jeter sur le passé pour y voir... les mortes espérances et les mortes douleurs, un plus triste regard à jeter sur l'avenir, pour y voir... l'hiver de la vie.

Il y a une chose folle à tenter : c'est de continuer d'être un enfant, et cependant cela fut beau chez les aimés des dieux : Mozart, Raphaël, Byron, Weber, morts à trente-six ans!

Il y a une froide chose à faire : c'est de renoncer à tout et de se dire : rien ne m'est plus! Et cependant cela fut beau chez Goethe.

Il y a une chose sotte : c'est de se croire supérieur à soi-même, de prendre le titre d'homme fait, et de vivre en égoïste expérimenté.

Il y a une chose paresseuse et lâche : c'est de ne pas écouter l'heure qui sonne.

Il y en a une courageuse, c'est de l'entendre et de vivre pourtant, malgré les dieux. Mais alors, il ne faut croire à rien d'éternel.

Il y en a une sublime : c'est de ne pas même savoir que l'heure sonne; mais alors, il faut croire à tout.

Quoi qu'il en soit, il est certain qu'à cet âge le cœur des uns tombe en poussière, tandis que celui des autres persiste. Posez vos mains sur votre poitrine. Le moment est venu. Il hésite; a-t-il cessé de battre? Devenez ambitieux ou avare, ou mourez tout de suite, autant vaut. Bat-il encore? Laissez faire les dieux; rien n'est perdu!

(21) Le fragment que nous citons ici ne porte pas de date précise. En le publiant, le biographe écrit seulement (p. 259) : Alfred veilla très tard dans la nuit du 11 décembre 1840..., ce fut, selon toute apparence, pendant cette nuit-là qu'il écrivit les réflexions suivantes. »

Je sais bien qu'en insérant ces lignes dans son ouvrage, le biographe écrit :

Le poète avait posé ses mains sur sa poitrine. Il avait écouté son cœur attentivement. Son cœur battait encore; rien n'était perdu (22).

Mais le texte de Musset n'est pas aussi optimiste. Ce qui y apparaît indiscutable, c'est que, pour la première fois, vers la trentaine il se demande s'il ne serait pas parvenu au mauvais versant de la vie. Or, pour se poser ces questions-là, il faut avoir senti les premières défaillances de ses forces. Le biographe ne l'ignorait pas, lui qui laisse échapper (23) ce demi-aveu :

Lord Byron écrit ses adieux à la jeunesse à l'âge de trente-six ans. Alfred de Musset, toujours ardent à dévorer le temps, avançait de quelques années cette époque où l'avenir nous apparaît sous un jour nouveau.

Inquiétude d'une heure, pensera-t-on peut-être. S'il en était ainsi, cette page n'aurait pas trainé des mois (24) sur la table du poète. Non; s'il la garde près de lui, pendant des semaines, c'est qu'elle exprime un sentiment profond. Il se sent vieillir; ou il croit le sentir, ce qui revient au même. De pareilles sensations ne sauraient sourire à personne. Mais lorsqu'un Musset les éprouve, quel désarroi! A ses yeux, la vie ne finissait-elle pas avec la jeunesse?

Comme un soldat téméraire, il ne sut pas d'avance préparer la seconde moitié du voyage; il eût dédaigné d'accepter ce qu'on appelle la sagesse et qui lui semblait la diminution graduelle de la vie, se transformer n'était pas son fait. Arrivé au haut et déjà au revers de la montagne, il lui semblait être arrivé à l'extrémité et au delà de tous les désirs; le dégoût l'avait saisi, il n'était pas de ceux que la critique console de l'art, qu'un travail littéraire distrait ou occupe et qui sont capables d'étudier, même avec emportement, pour échapper à des passions qui cherchent encore leur proie et qui n'ont plus de sérieux objet. Lui, il n'a su que haïr la vie, du moment, pour parler son langage, qu'elle n'était plus la jeunesse sacrée. Il ne la concevait digne d'être vécue, il ne la supportait qu'entourée et revêtue d'un léger délire (25).

Ainsi s'exprimera Sainte-Beuve qui le connaissait bien. Jugement si juste, qu'aujourd'hui encore, cet homme, qui mourut à quarante-sept ans, on ne le conçoit que sous les traits de

(22) Cf. Paul de Musset, *Biographie* (p. 260).

(23) A propos de ce même fragment.

(24) Cf. le témoignage du biographe (pp. 259-260).

(25) Ces lignes sont extraites de l'article nécrologique consacré à Musset le 11 mai 1857. (Cf. *Lundis*, tome XIII.)

la jeunesse (26). Chose plus grave : lui-même ne s'apercevait pas autrement. Rappelons-nous les impertinences des *Contes d'Espagne* et du *Spectacle*. C'est une tare que les cheveux blancs ; à chaque ride, l'homme perd un peu de ses richesses, pour ne plus garder finalement en lui que les préjugés de son milieu et les habitudes de son métier ; voilà ce que répétaient ses poèmes et ses comédies, il n'y a pas déjà si longtemps (27). Que cette sévérité se soit adoucie, nous l'avons constaté ; mais en face de ce qui vieillit, Musset éprouve toujours la même crispation. La preuve : dans les pièces ou les nouvelles qu'il vient d'écrire, on trouve très peu de personnages qui aient dépassé la trentaine (28), et si, par hasard, il dessine quelques silhouettes un peu plus mûres (29), il ne peut s'empêcher de s'égayer à leurs dépens. La vieillesse lui apparaît donc comme une diminution ; la prose de la vie. Et ne sait-on pas de quel cœur il écrivait :

J'aime surtout les vers, cette langue immortelle...?

Ne sait-on pas avec quel frémissement, une fois terminé le conte qui soldait ses dernières dettes (30), il s'écriera : « Finis prosæ ! » ? Encore s'agit-il là de personnages imaginaires, et il peut montrer plus de philosophie. Mais lorsque lui-même est en cause, sa réaction doit se faire autrement violente. Il y a trois ans à peine, lorsqu'il traçait son programme de vie, comment le formulait-il ?

Aime et tu renaîtras ; fais-toi fleur pour éclore.
Après avoir souffert, il faut souffrir encore ;
Il faut aimer sans cesse, après avoir aimé (31).

Et récemment, lorsqu'il parlait de son expérience à Aimée d'Alton, quelles leçons en tirait-il ?

La première expérience, Aimée, consiste à souffrir..., à trouver et à sentir que les rêves absolus ne se réalisent presque jamais, ou que, réalisés, il se flétrissent et meurent au contact des choses de ce monde... Le cœur, blessé dans son essence même, dans son premier élan, saigne et semble à jamais déchiré... Cependant, on vit et il faut aimer pour vivre encore ; on aime avec

(26) Et pourtant l'on connaît de Musset quelques portraits qui le représentent vers la fin de sa vie, ainsi celui d'Eugène Lami.

(27) Quatre ans seulement, si l'on pense au personnage de M^e André dans le *Chandelier*.

(28) La chose est si vraie que M. de Chavigny, qui ne doit guère avoir plus de trente ou trente-cinq ans, fait, aux yeux de Musset, figure d'homme mûr. Ne constate-t-il pas : « Je n'ai plus ma tournure du régiment » ?

(29) La baronne de Mantes, l'oncle Van Bück.

(30) En janvier 1839. Il s'agissait de Croisilles.

(31) La *Nuit d'Août*.

crainte, avec défiance, et peu à peu on s'aperçoit que la vie n'est pas aussi triste qu'on l'avait jugée; on revient au bonheur, à Dieu, à la vérité. Le cœur... plus résigné, jouit mieux des jours heureux, les appelle avec plus d'ardeur, les prolonge avec plus de soin (32).

Partout les mêmes mots : vivre et aimer ne sont qu'un. Mais, quand viendra la saison où l'on n'est plus aimable, que faire? On pense aux mots de l'autre poète : « Ai-je passé le temps d'aimer? » Musset dirait : « Ai-je passé le temps de vivre? » Certes, Sainte-Beuve voyait juste. Mais il n'allait pas assez loin. Si Alfred n'a pas su « d'avance préparer la seconde moitié du voyage »; c'est que, pour lui, la vie n'est pas une colline à deux versants, ayant chacun ses points de vue, ses découvertes. C'est un plateau où l'on fait la plus enivrante promenade, pourvu qu'on puisse marcher bon train, qu'on aime les fleurs du chemin, la lumière du ciel, les nuances de l'horizon; un plateau qui se termine soudain par un abîme, qui songerait à préparer cette chute? Ce ne sont pas là des images en l'air. « Posez vos mains sur votre poitrine; le moment est venu. Il hésite. A-t-il cessé de battre? Devenez ambitieux ou avare; ou mourez tout de suite, autant vaut ». Etonnons-nous, après cela, qu'il s'épouvante quand la vieillesse lui apparaît soudain! Dès 1839, il la devine; et il ne cessera plus d'appeler à lui et de repousser tout à la fois

Ce courage d'enfant qui consiste à vieillir,

comme il dira (33). Une nouvelle raison de souffrir s'ajoute ainsi à celles d'autrefois, et leur donne une sonorité inconnue; car jadis, lorsque la douleur s'abattait brusquement sur lui, très vite l'espérance revenait et la curiosité du lendemain. Il y avait au milieu des pires orages, un arc-en-ciel plein de promesses. Mais maintenant, l'avenir, à ses yeux, c'est une vie sans cesse moins riche. Voilà pourquoi ceux qui l'ont alors le mieux connu emploient, pour dépeindre son état d'âme, des mots que nous n'avons pas encore entendus. Ainsi, la princesse Belgiojoso lui écrira (34) :

Promettez-moi aussi, lorsque vous éprouverez ce malaise, cette fatigue, ce dégoût dont vous ne pouvez vous défendre, de me le montrer franchement et de me dire les pensées que ce mécontentement vous suggère.

D'où vient cela? Des excès qu'il commet, croit-on dans son entourage (35). En quoi l'on se trompe. Car ce n'est pas d'hier que Musset s'y abandonne, et qu'il s'insurge parfois contre

(32) Passage extrait d'une lettre écrite à Aimée d'Alton le 31 mars 1837.

(33) Dans le sonnet à Tattet (17 mai 1843).

(34) Extrait d'une lettre écrite de Locate le 11 février 1841.

(35) C'était là l'opinion du biographe et celle de la marraine. (Cf. la lettre du 13 mai 1843 à Paul de Musset.)

eux. Mais, de ces sursauts de révolte à la dépression présente, il y a un monde. Il faut donc lui trouver une autre explication; je la vois dans ce fait qu'autrefois la vie qu'il menait ne le dégoûtait point de la vie tout court, tandis que maintenant l'espoir de jours meilleurs est mort en lui. La chose est si vraie que, désormais, lorsqu'il voudra faire passer sur la grisaille des heures quelque rayon de soleil, il se tournera vers le passé, vers le souvenir (36). Il y a quelques mois, quand la blessure de Venise se cicatrisait, quels remèdes le poète préconisait-il contre la souffrance? D'autres amours, l'oubli d'hier et la curiosité d'aujourd'hui :

L'instant suprême où je t'oublie
Doit être celui du pardon...
Et maintenant, blonde rêveuse,
Maintenant, Muse, à nos amours!... (37)

Ainsi parle la jeunesse. Mais aujourd'hui ouvrons le poème du souvenir où reparaît la même souffrance (38) :

O puissance du temps! ô légères années,
Vous emportez nos pleurs, nos cris et nos regrets;
Mais la pitié vous prend, et, sur nos fleurs fanées,
Vous ne marchez jamais...
Dante, pourquoi dis-tu qu'il n'est pire misère
Qu'un souvenir heureux dans les jours de douleur?...
Un souvenir heureux est peut-être, sur terre,
Plus vrai que le bonheur.

La vieillesse parlerait-elle autrement? entre ces deux attitudes tient l'évolution du poète. Pareille transformation n'alla pas sans angoisse, ni sans désespoir. De toutes les souffrances qu'Alfred connut après Venise, il n'en est pas, au contraire, qui l'ait autant bouleversé.

Encore si quelque passion nouvelle lui avait alors souri! Mais il a laissé s'éloigner la femme qui s'appêtait à lui consacrer toute sa vie (39); la passion qui le poussait vers Aimée d'Alton s'est envolée. Il en garde le vague remords d'avoir mal récompensé une maîtresse qui lui reste chère (40);

(36) De là le poème qui porte ce nom, et l'enseignement que Musset y donne.

(37) *Nuit d'Octobre..*

(38) Il fut inspiré par la rencontre de George Sand et par un pèlerinage à Franchart.

(39) Aimée d'Alton, dont le dévouement lui prouvait cependant qu'il restait aimable.

(40) De là ces lignes écrites le 18 août 1841 : « Quelqu'un qui pense à vous sans cesse et dont le souvenir, s'il existe encore, est peut-être désagréable, a eu cent fois la tentation de vous écrire. Il cède aujourd'hui à cette tentation sans raison et sans espérance, sinon que vous êtes la seule vraie aimée. Vous avez plus d'esprit qu'il n'en faut pour le reconnaître. Mais aurez-vous le courage de lui répondre? »

mais cette demi-amertume ne l'amène pas à modifier ses rêves. Il continue à chercher l'ivresse d'amour, et à la chercher hors du mariage; ici encore, nous apercevons le fossé qui sépare son œuvre et sa vie. Si l'écrivain ne se révolte plus contre la fidélité conjugale, l'homme se sent incapable de s'y astreindre. Il écrivait, voici quelques mois, à Aimée d'Alton :

Sais-tu ce que tu me proposes? De profiter du chagrin que tu éprouves de notre séparation, d'user de ta seule ressource, du pain de ta vie entière; en un mot, de prendre ton existence pour boucher un trou fait à la mienne? Car ne t'y trompe pas. Si j'étais capable d'une résolution forte, courageuse, grande peut-être, si j'acceptais et m'enfermais, je ferais peut-être une belle, bonne chose, sur ce parti pris... Mais c'est un rêve... Non! je suis trop faible... pour ces grandes résolutions; si je voulais les prendre, je me manquerais de parole à moi-même; je serais héroïque pendant quinze jours, puis mon courage s'en irait avec ma sérénité, une misère, une folie me distrairait, et qu'arriverait-il?... Non seulement une maladie, une mort imprévue me feraient manquer à mes promesses; mais la santé, le repos de l'esprit, la confiance m'y feraient manquer... (41)

Bref, pas de notaire, pas de curé, pas de maire : des aventures et des passions en pleine liberté, comme autrefois. Mais l'enthousiasme lui manque. Ce qui ne l'empêche pas de poursuivre, d'un pas un peu plus lent, d'un cœur plus sceptique, sa quête amoureuse, ni de subir toujours l'attrait de la beauté, ni de se prendre aux coquetteries les plus redoutables. Il a laissé s'éloigner l'amour dévoué, disions-nous; et le voici qui court après des belles indifférentes. C'est Rachel, d'abord (42). Pour lui, à la lueur d'une bougie, elle avait lu les vers les plus passionnés de Racine; avec lui, elle s'était promenade, en bonnet de tricot et en pantoufles dans le jardin de Montmorency, ce qui peut paraître moins poétique, mais atteste une intimité plus étroite. Et Musset avait goûté là des heures flatteuses; mais sans lendemain. Certes, Rachel, au début, avait senti le prix de l'appui que lui prêtait notre poète (43); elle voyait en lui un camarade agréable, parfois plus et mieux qu'un camarade; mais de là à aimer comme lui croyait qu'on aime, il y a un monde. Elle n'était point si romanesque qu'elle songeât à s'embarquer pour Cythère en compagnie d'un homme dont le théâtre ne lui semblait point établir le

(41) Lettre datée du 18 mars 1838; Aimée d'Alton lui avait proposé de l'épouser.

(42) Et dès 1839, encore que les dates ici soient difficiles à fixer exactement; la correspondance du poète avec Rachel est malheureusement égarée.

(43) Lorsqu'il la soutenait de sa plume. (Articles sur *La Tragédie*, sur *La Reprise de « Bajazet »*.)

génie (44), dont la situation restait précaire et dont le caractère présageait pour le lendemain de la traversée les pires orages. Bref, il ne s'agit pour elle que d'un caprice, qui parfois, après bien des séparations et des brouilles, se réveillait pour s'envoler aussitôt. De là, à des années d'intervalle, des heures de bonne entente qui, chaque fois, rallumaient en lui un peu de l'ancienne flamme. Après quoi, le vent tournait. Si quelqu'un a compté dans la vie et dans le cœur de Rachel, assurément ce ne fut pas Alfred de Musset. Il n'en eut la preuve, pour la première fois, qu'en 1842 (45), mais mille indices durent le faire réfléchir dès l'époque où nous sommes parvenus. Or, pour lui aussi, il s'agissait d'une sorte de caprice; mais il y tenait plus que Rachel; un rêve l'attachait à elle : celui de collaborer avec elle et d'atteindre ensemble ce triomphe de théâtre qu'il désirait depuis des années (46); elle l'y encourageait parfois (47); le lendemain, elle n'y songeait plus, tandis qu'il se mettait à l'ouvrage. Au fond, elle ne désirait point tenter l'épreuve et elle le lui fit bien voir (48). Des déceptions, voilà tout ce que lui ménageait cette poussée d'enthousiasme, qui l'avait précipité sur les pas de Rachel. Au près de la Belgiojoso, ses soins ne furent pas plus heureux. Et ici la chose était plus grave; car Musset aimait vraiment. A quel moment la pâle Italienne lui apparut-elle la femme qu'il cherchait? Nous ne le saurons probablement jamais; mais, dès 1839, il éprouvait pour elle

(44) Personne alors ne songeait qu'on pût monter un jour les pièces de Musset, il ne faut pas l'oublier.

(45) Le 24 novembre 1842, il écrivait à la marraine : « Je suis brouillé avec Rachel, voici pourquoi. Il y a quelques jours, sortant du Français... elle donnait le bras à un plumitif quelconque. Sur quoi Buloz s'approche et lui dit : Comment, vous donnez le bras à ces gens-là? — Bah! répond-elle, quand j'ai assez des gens, je sais le moyen de m'en débarrasser. Là-dessus, elle cite mon nom... » Musset, piqué au vif, écrivit immédiatement à l'actrice une lettre semée de pointes. On y lisait notamment : « Il me semble que la dernière fois que j'ai eu l'honneur de vous voir, chez vous, à Montmorency, vous m'avez reçu avec la politesse et la bienveillance qui vous sont habituelles. Permettez-moi de vous dire, mademoiselle, une chose que vous ignorez peut-être, c'est qu'il est rare qu'un homme bien élevé dise ou fasse quelque chose d'assez inconvenant pour qu'on lui défende sa porte... » Rachel répondit, elle aussi, de façon sèche, et Musset de conclure : « C'est-à-dire tout bonnement que nous nous sommes dit des injures, toujours très poliment, comme vous voyez. »

(46) Et la preuve c'est qu'à peine eut-il entendu Rachel, il sentit monter en lui l'ambition d'être joué. (Cf. les lettres à Aimée d'Alton, novembre-décembre 1838.)

(47) M. Siché écrit (*A. de Musset*, tome II, chap. IV), à propos du « Souper chez Rachel » : « Le souper fut ce que Musset a raconté dans une page célèbre... mais ce qu'il n'a pas dit, c'est que Rachel, après avoir lu *Phèdre*, avec lui, exauça le vœu qu'il avait exprimé à la fin de son article du 1^{er} novembre 1838. Elle lui demanda d'écrire un rôle pour elle... » La chose est possible; mais il s'agissait alors de paroles en l'air.

(48) A propos de la *Servante du Roi*, puis de tous ses essais tragiques ultérieurs.

une sorte de passion, et cette passion dura jusqu'en 1842 (49). Ici encore, Musset adressait mal ses soupirs. Il avait affaire à une femme très adulée, à une intelligence qui dominait, à son gré, les mouvements de sa sensibilité; elle « n'en faisait qu'à sa tête et ne la perdait jamais, même dans ses heures de folie » (50); en somme, il avait affaire non peut-être à une égoïste, mais à une « egocentriste »; très fière avec cela et, pour tout achever, sensible aux compliments, habile à les provoquer, sans consentir à les reconnaître plus qu'elle ne voulait. Houssaye disait d'elle :

Cette grande dame, qui avait tout pour elle, n'était pas bien sûre d'avoir un cœur, car elle n'avait que la passion de l'esprit; elle voulait bien qu'on se donnât à elle, mais elle ne se donnait pas; elle servait avec une grâce adorable le festin de l'amour, puis elle s'envolait au moment de se mettre à table (51).

Bref, elle était coquette, d'une coquetterie un peu altière, et qui n'en était que plus redoutable. Dès 1840, à de certaines heures, Musset comprit qu'elle le jouait; mais bientôt arrivait une invitation de Christine Trivulce; elle le recevait avec son meilleur sourire; il oubliait tous ses soupçons. La comédie dura jusqu'en 1842; il ne nous appartient pas d'en faire l'historique. Elle n'a d'ailleurs rien que de très habituel; c'est le jeu de la « bascule ». J'emprunte l'expression à Musset lui-même, qui, plus tard, résumait ainsi l'aventure :

J'ai envie de faire une nouvelle qui s'appellera la Bascule, c'est-à-dire, en général : je t'aime si tu ne m'aimes pas, je recule si tu avances, etc., etc., ornée de quelques détails vrais... Cette idée me sourit, et voulez-vous me permettre de vous dire une chose où va éclater toute ma modestie? Si elle ne la lit pas... eh bien! eh bien! il y en aura d'autres qui la liront (52).

Peut-être tout n'était-il pas coquetterie dans ce manège. Alfred ne déplaisait pas à la Princesse; n'était-il pas l'un des ornements de son salon? Ne savait-elle pas qu'il était poète de génie? A supposer qu'elle ne s'en fût point aperçue toute seule, certains de ses familiers l'en eussent avertie, Henri

(49) Dès septembre 1840, il écrivait à M^{me} de Castries : « Je vous ai raconté comme quoi une passion absurde, fort inutile et un peu ridicule, m'a fait rompre, depuis à peu près un an, avec toutes mes habitudes... », et c'est seulement à la fin de l'automne 1842 qu'il confia à M^{me} Jaubert sa décision de rompre.

(50) Je reprends ici un mot de M. Séché sur Rachel. La princesse Belgiojoso le justifiait pour le moins autant.

(51) Cf. *Souvenirs sur Alfred de Musset* (le *Figaro*, jeudi 19 octobre 1882). Balzac, de son côté, disait d'elle : « Elle est... très impératrice, sans nul souci du passé, ne donnant ou ne laissant prendre aucun droit, tout en se donnant ou se prêtant, si vous voulez. C'est une courtisane, une belle Impéria, mais horriblement bas-bleu. »

(52) Lettre à M^{me} Jaubert, octobre 1842.

Heine, par exemple (53). En outre, elle savait qu'il souffrait; et le rôle de Muse, ou d'ange gardien, ou de sœur de charité l'intéressait. Aussi, lorsque la maladie le terrassait, accourait-elle; lorsqu'il venait la voir à Versailles, elle surveillait son assiette et son verre, avec une attention qu'on réserve d'ordinaire aux êtres qu'on aime (54); elle déployait tout son charme (55). Et lui croyait son rêve réalisé; il se faisait tendre, peut-être entreprenant. Sur quoi elle ne manquait point de reprendre ses grands airs. Parfois, elle s'enfuyait; d'autres fois, elle le tançait : « le seul bon effet des succès trop faciles, c'est d'empêcher qu'on ne s'obstine aux succès impossibles »; les mots sont d'elle (56). Ou bien encore, elle lui cherchait à propos de rien « une querelle... de Patagon » (57). Le fait se produisit à diverses reprises, avant 1842; mais jamais aussi fréquemment que cette année-là; pour le coup, Musset abandonna la partie. « On n'aurait qu'à l'aimer tout de bon! » écrira-t-il alors, « qui sait? On serait à un joli régime : du sirop de groseille, et la torture! ». « On n'aurait qu'à l'aimer... »; il se fait plus dégagé qu'il ne l'est. Si son cœur n'était point intéressé dans l'aventure, les caprices de la princesse ne le laisseraient pas si pantelant, il n'essaierait point de s'en venger, tantôt par un dessin malicieux accompagné d'un commentaire plus malicieux encore (58), tantôt par un poème (59); et, lorsqu'il se décidera à se retirer, nous

(53) Certes, les rapports entre Heine et Musset furent, par moments, assez tendus (notamment lorsqu'Alfred eut écrit le *Rhin allemand*). Mais cela n'empêchait pas Henri Heine de rendre justice à notre poète. M^{me} Jaubert rapporte, dans ses *Souvenirs*, qu'il dit un jour : « A vous entendre parler poésie, on vous croirait amateurs forcenés, et je vois là un poète par excellence, qui vous appartient par droit de nativité... Eh bien! je constate que, parmi les gens du monde, il est aussi inconnu comme auteur que pourrait l'être un poète chinois. »

(54) Cf. ces lignes d'Alfred à sa marraine : « Concevez-vous cette personne... qui m'empêche de boire du vin pur, sous le prétexte que je tousse, et qui m'applique sur le cœur un cataplasme de cent mille coups d'épingle? Comme c'est rafraîchissant. » (26 juillet 1842.)

(55) D'Alfred à M^{me} Jaubert : « J'ai des lettres d'Uranie où elle me dit : Je croyais que mon amitié pouvait vous être bonne à quelque chose; où elle me dit encore : Près de moi vous auriez souffert, mais non pas sans adoucissement. J'ai tenu sa main, je l'ai baisée pendant une minute entière, et elle me laissait faire... Et, outre cette main..., il y a mille choses qu'on ne peut pas dire, vous le savez, parce qu'on ne peut pas les expliquer aux autres. Mais, soyez-en sûre, elle m'a attiré à elle... » (novembre 1842).

(56) Rapportés par Musset à la marraine (novembre 1842).

(57) Lettre à la marraine, du 26 juillet 1842.

(58) On l'avait mis au défi, chez la princesse, dans une conversation sur la caricature, d'en tirer une d'un visage régulier. Il répondit que celui même de la princesse y pouvait prêter; sur-le-champ, il s'exécuta. En quoi il commit une série de maladresses; d'abord, de caricaturer une jolie femme devant d'autres femmes; ensuite, de réussir; enfin, d'ajouter sous son crayon ces quelques mots : « Pallida, sed pulcha tamen. » Le « tamen » dut être particulièrement goûté.

(59) Il s'agit des vers *Sur une morte* (octobre 1842).

ne devinerions pas, sous les formules qui communiquent sa décision à M^{me} Jaubert, tant de lassitude et tant de regrets. L'événement ne se produisit qu'en 1842. Mais, dès 1839, il connut des heures découragées. Il y doutait de l'amour même; car Musset qui écrivait jadis :

Qu'importe le flacon, pourvu qu'on ait l'ivresse

n'a jamais ressenti de souffrance amoureuse, sans se défier de tous les amours. Comment aurait-il pu en être autrement? Ses expériences récentes semblaient lui répéter qu'il n'était pas fait pour rencontrer le bonheur dans la passion.

Ce qu'il me faudrait, écrivait-il à M^{me} de Castries, c'est une femme qui fût quelque chose, n'importe quoi : ou très belle, ou très bonne, ou très méchante, à la rigueur, ou très spirituelle, ou très bête, mais quelque chose. En connaissez-vous, madame? Tirez-moi par la manche, je vous en prie, quand vous en rencontrerez une. Pour moi, je ne vois rien (60).

Et il ne pouvait rien voir : les amantes au cœur dévoué, comme Aimée d'Alton, le lassent; les coquettes, les indépendantes le torturent sans le satisfaire davantage. Et c'est tout le rêve de sa vie qui s'écroule ainsi. Autre source de pessimisme et de lassitude.

Aussi bien, les circonstances ne sont-elles pas faites pour le ramener à la joie. Chaque année qui passe creuse un nouveau vide dans ses relations les plus intimes, et cette émigration commence dès 1841. C'est le moment où Pauline Garcia quitte nos scènes (61), où Rachel parle de passer la Manche :

Si la triste lettre est signée;
Si les gardiens d'un vieux tombeau
Laissent leur prêtresse indignée
Sortir, emportant son flambeau... (62)

écrivait alors Musset, en se désolant; c'est l'année encore où la princesse Belgiojoso reste des mois dans sa propriété de Locate. Il lui arrive bien d'écrire à Alfred; mais quelques feuillets, même parfumés d'amitié tendre, valent-ils le spectacle de la beauté, voire les piques d'amoureux en galanterie? Premières séparations. D'autres suivront. D'abord le duc d'Orléans meurt en 1842, et le coup est si douloureux que la Muse de Musset se tait; elle ne parlera de l'événement qu'un an après (63). D'ici là, d'autres souffrances auront frappé le

(60) Septembre 1840.

(61) L'accueil du public parisien l'ayant profondément déçue.

(62) C'est là un des quatrains du poème à Rachel (1839).

(63) Le poème du *Treize Juillet* ne fut écrit et publié, en effet, qu'en 1843.

poète : Paul de Musset part à l'automne pour l'Italie (64). Enfin, Tattet se fait de plus en plus rare. Un nouvel amour l'occupe; il parle de se marier, et il se marie; il parle même d'enterrer son bonheur à la campagne, sans esprit de retour. Et il s'en va. Pas loin; dans la forêt de Fontainebleau. Mais ces quelques lieues de distance interdisent les rencontres d'autrefois. Musset le sent, et il en souffre à l'avance :

Ainsi, mon cher ami, vous allez donc partir!
 Adieu, laissez les sots blâmer votre folie;
 Quel que soit le chemin, quel que soit l'avenir,
 Le seul guide en ce monde est la main d'une amie.

Après quoi ce cri lui monte aux lèvres :

Vous me laissez pourtant bien seul, moi qui m'ennuie...
 Quelquefois seulement, près de votre maîtresse,
 Souvenez-vous d'un cœur qui prouva sa noblesse...
 Qui vous a tout de suite et librement aimé,
 Dans la force et la fleur de la belle jeunesse,
 Et qui dort maintenant à tout jamais fermé (65).

Le poète a mis là tous les sentiments qui l'agitent. Certes, il donne raison à Tattet de faire ainsi son bonheur; il a été des premiers à l'en féliciter. Mais ce départ lui semble dur; et les mots qu'il emploie expriment bien sa détresse; la solitude, l'ennui, la vieillesse (66); jamais il n'a eu autant besoin qu'on l'entoure; jamais il ne s'est senti aussi isolé. La marraine le comprend : pour un peu elle arrêterait Paul de Musset et le rappellerait à Paris; elle lui écrit même une lettre si alarmante qu'il balance à revenir (67), mais un mot du poète apaise ses scrupules (68). Et pourtant, M^{me} Jaubert a raison! Alfred a besoin d'affection plus qu'à n'importe quel autre moment de sa vie. Et cela, dès 1839. Sitôt qu'il est en face de lui-même, il réfléchit à sa vie; les rêves d'autrefois, il les voit s'évanouir, et il écrit à la marraine :

Hélas! marraine, ces riens charmants qui me viennent de vous me sont bien chers. Ils me rappellent le temps où je savais jouir de toutes ces petites perles qui vous tombent des lèvres quand vous riez ou qui pendent au bout de votre plume à chaque

(64) Le 19 novembre 1842, et pour de longs mois.

(65) Sonnet écrit le 17 mai 1843.

(66) Dans ce même sonnet à Tattet, Musset écrivait, en effet :

...L'espoir de vous voir revenir
 Me donnera, malgré les dégoûts de la vie,
 Ce courage d'enfant qui consiste à vieillir.

(67) Lettre du 13 janvier 1843 : « Il est malade des nerfs..., il entend des voix qui conversent à son oreille et il se sent toucher. »

(68) Lettre écrite également en janvier 1843. M. Maurice Allem en a publié le texte complet. Le poète s'y montrait à dessein plein d'entraînement, il ajoutait avec optimisme : « Je me porte très bien. »

goutte d'encre que vous prenez. Je perds tous les jours l'esprit qu'il faut pour être au monde (69).

A Tattet :

Être bien tranquille chez soi est le plus atroce de tous les supplices; je ne comprends pas qu'on ne l'ait pas mis en enfer. Comment Dante n'a-t-il pas pensé à nous montrer un homme en robe de chambre au quatrième ou cinquième cercle de son Enfer, assis au coin du feu, les pieds dans ses pantoufles?... O misère! pas de souci, pas d'inquiétude, pas d'espérances, pas de n'importe quoi!... Voilà, mon ami, dans quelles dispositions je suis, et je vous répète que je me porte assez bien, que j'ai un chapeau neuf, des bottes neuves, en un mot tout ce qu'il faut pour être heureux... Adieu... Si, en courant dans les bois, ou en buvant un verre de vin, vous rencontrez une espérance ou une illusion, étendez le bras et prenez-la par la patte, comme une mouche engourdie d'octobre; envoyez-la moi, je vous en prie, et dites que c'est pour un monsieur qui n'a encore rien pris (70).

Pas d'espérance, pour demain; plus d'illusion pour aujourd'hui, et il a trente ans. Ne sourions pas. Car sa détresse est telle que le souhait de mourir lui monte aux lèvres. A peine a-t-il écrit à la marraine :

Je ne suis plus fou en amour!

Il ajoute :

Et si on ne l'est plus, qu'est-ce que le reste? Dérasonner en conscience, voilà la grande affaire de la vie; quand on n'ose plus déraisonner, il faut se brûler la cervelle ou se marier.

Pareilles idées supposent, chez lui, un désespoir latent. Toutes ces réflexions ne font que l'aggraver. Lui-même le sent si bien qu'il cherche les distractions. Mais où les trouver? Dans les plaisirs. Il n'y a plus qu'eux :

L'exercice de nos facultés, voilà le plaisir; leur exaltation, voilà le bonheur... C'est ainsi qu'à la fin d'un repas, les uns, échauffés par le vin, saisissent des cartes et se jettent sur un monceau d'or, le front sous une lampe; les autres demandent leurs chevaux et s'élancent dans la forêt; le poète se lève, les yeux ardents, et tire son verrou derrière lui; tandis qu'un autre jeune homme silencieux court au logis de sa maîtresse. Qui peut dire lequel est le plus heureux? Mais celui qui reste immobile à sa place, sans prendre part au mouvement qui l'entoure, est le dernier des hommes ou le plus malheureux.

Ces lignes, écrites, en 1840 (71), donnent le secret de sa

(69) A M^{me} Jaubert, le 31 juillet 1840.

(70) Lettre écrite le 17 octobre 1840.

(71) Fragment retrouvé dans les papiers du poète.

conduite. Pour retrouver le frémissement sans lequel la vie n'est rien, il joue, il boit, et quel breuvage! il aime, et de quel amour! Mais cette vie lui rend-elle le sentiment du plaisir? Le plus souvent, ce que sentait la princesse Belgiojoso, lui-même le pense :

Lorsque je songe à tout ce que vous dépensez d'esprit et de vie à ne rien amasser, pas même du bonheur, ni beaucoup de plaisir (72).

Quand il dit :

Parmi les coureurs de taverne, il y en a de joyeux et de vermeils; il y en a de pâles et de silencieux. Peut-on voir un spectacle plus pénible que celui d'un libertin qui souffre? J'en ai vu dont le rire faisait frissonner. Celui qui veut dompter son âme avec les armes des sens peut s'enivrer à loisir; il peut se faire un extérieur impassible; il peut enfermer sa pensée dans une volonté tenace; sa pensée mugira toujours dans le taureau d'airain (73).

c'est à lui-même qu'il songe. Renoncer au plaisir, ce serait abdiquer toute joie, et il ne le veut point; mais le plaisir le laisse plein d'amertume. Un exemple, entre beaucoup d'autres : un jour, en 1840, il était parti avec Tattet et de gais camarades à Bury; toute la bande s'était amusée la nuit durant. Lui, avait essayé, vainement, de les rattraper dans la joie. Au petit matin, il regagna sa chambre; là, dans le soleil levant, il écrivit quelques vers, les laissa sur la table; puis, sans bruit, s'évada du plaisir. Tattet, heurtant à sa porte, trouva pour réponse le sonnet bien connu :

J'ai perdu ma force et ma vie,
Et mes amis et ma gaité...
Le seul bien qui me reste au monde
Est d'avoir quelquefois pleuré (74).

Ce sonnet jeté sur le papier, au crépuscule d'une fête et dans les fraîches aurores de juin, rapprochons-le des vers écrits deux ans plus tôt par Musset (75), il résume la crise que le poète traverse; la chaleur même des souvenirs les plus chers, l'excitation des vins et des femmes, toute la verve du printemps ne peuvent plus rien contre la détresse qui le ronge.

LE « POÈTE DÉCHU ».

Mais, dira-t-on, au lieu de demander à ces excès, le remède contre son désespoir, que ne le cherche-t-il dans son

(72) Lettre datée de Locate, le 11 février 1841.

(73) Lignes extraites du fragment : « L'exercice de nos facultés ».

(74) Sonnet écrit le 14 juin 1840.

(75) Qu'il est doux d'être au monde... (1838)

métier d'écrivain? La Muse réussirait à l'apaiser. C'est une question. La poésie n'a jamais été, pour lui, une distraction; écho de sentiments intimes, elle les a toujours exaspérés. Il en serait aujourd'hui comme hier; pis qu'hier même. Car son œuvre, lorsqu'il y réfléchit, fait naître en lui une lassitude, aussi tenace que celle qui lui vient de sa vie.

En effet, lorsqu'il se dit : à quoi bon écrire, imaginer ou rimer? (76) lorsqu'il se tait (77), ce n'est pas seulement défaillance de sa volonté. Paresse, pense-t-on dans son entourage (78); stérilité précoce, répètent certains critiques (79). Tous se trompent. Arrivé à ce qu'il considère comme une année climatérique, Musset s'est retourné vers ce qu'il a écrit. Méditation qui lui retrace les étapes de son génie. Et le sujet lui tient tant au cœur que, d'instinct, il prend la plume. Il écrit : le *Poète déchu* (80), c'est-à-dire la *Confession d'un Ecrivain du siècle*, le premier chapitre de ses mémoires (81), l'itinéraire du Cénacle à l'Indépendance, — les sous-titres ne manqueraient point, si l'on voulait les chercher. Dans cet itinéraire, que d'amertumes! et nous ne le possédons pas tout entier. Musset, dit son frère, « avait brûlé plusieurs pages de ce roman » (82); il avait exigé la promesse qu'après sa mort, tout le reste du manuscrit, à l'exception de quelques pages, fût détruit également. Par bonheur, cette volonté n'a pas été suivie à la lettre; d'autres fragments sont venus relier ceux que la *Biographie* avait livrés au public (83). Mais, même ainsi, nous ne connaissons que certains passages de l'ouvrage. Ceux qui nous manquent contenaient-ils des souvenirs heureux? Nous l'ignorons toujours. Mais les autres constituent l'itinéraire le plus mélancolique; pas un paysage plaisant. S'agit-il de ses débuts? Voilà comment il les juge :

A dix-huit ans, j'hésitais encore sur l'état que j'embrasserais, lorsque le hasard me lia avec quelques jeunes gens qui s'occupaient de littérature... Mes premiers essais réussirent (84)... Les louanges me furent prodiguées et la vanité me monta au cerveau. J'étais paresseux et insouciant; il me parut agréable d'être un génie en

(76) Et c'est là le sens du *Poète déchu*.

(77) Sa production littéraire se réduit dès le dernier trimestre de 1839.

(78) Ainsi Buloz, à qui le poète répondra par les vers *Sur la paresse* (décembre 1841), ainsi la marraine, dont les reproches le feront protester (août 1844) :

Qu'un sot me calomnie, il ne m'importe guère.

(79) Ainsi Emile Faguet.

(80) A l'automne 1839.

(81) Le discours de réception à l'Académie formant le deuxième et dernier chapitre.

(82) Cf. *Biographie*, p. 236.

(83) M. Maurice Allem les a tous réunis dans son volume des *Œuvres Complémentaires*.

(84) Il pense ici à ses poèmes de 1828 et de 1829.

herbe, par boutade, à ma fantaisie, et sans avoir l'air d'y penser. Je jouais d'un air d'indifférence avec ma petite gloire naissante; je me fis une Muse de mon caprice et les femmes trouvèrent que j'avais raison... Rien en moi n'était développé, ni passion, ni penchant, ni même désirs. J'avais des sensations et point d'émotions... Ma vie était une espèce de rêve insignifiant et assez doux, et je brodais cette toile d'araignée... Ma poésie ou, pour mieux dire, ma versification s'adressait aux femmes... C'était vers 1829, vous savez ce qu'était et ce qu'est devenue la poésie de ce temps-là. Je n'ai que faire de vous raconter ce qu'on nommait alors une nouvelle école, et les vieilleries qu'on inventait... Une querelle littéraire avait divisé la France entière; les chefs-d'œuvre des écrivains étrangers, introduits chez nous par une femme, avaient été le sujet de cette dispute; la France défendait sa gloire contre le reste de l'Europe, et cela en valait la peine... A une querelle de pensées, succéda une querelle de paroles. On se mit à épiloguer sur des livres, puis sur des pages, puis sur des périodes, puis sur des épithètes, puis sur la virgule d'une césure (85)... Ceux même qui avaient mis en question Sophocle et Shakespeare, après avoir poussé l'une contre l'autre ces deux immortelles statues, analysaient au microscope les blessures qu'elles s'étaient faites en se touchant. J'imaginaï de mordre à cette fadaïse... Ne connaissant rien de ce monde, ni les choses, ni les êtres, ni les passions, je m'avisai de jouer avec les mots, et de me faire des hochets de ces symboles qui représentent tout, les passions, les êtres et les choses. Je les retournai au hasard; je les jetai à croix ou pile pour les entendre résonner; le plus sonore et le plus bizarre, le plus nouveau surtout, était le meilleur; peu m'importait le reste, et quand la pensée arrivait, étonnée de se trouver là, il fallait bien qu'elle eût l'air d'y être; il va sans dire qu'on m'encouragea...

Telle était son œuvre; et tel il était lui-même :

D'une conduite... assez dissipée, affectant des idées de rouerie qui rimaient avec ma poésie, fier de passer quand on se retournait, n'étant jamais seul, même devant mon miroir, vanté par des écervelés de mon âge, me raillant de ceux qui me blâmaient, déraisonnant avec des grands hommes de ma taille, amoureux fou d'un vers baroque, d'une phrase gothique, d'un sonnet gaulois, criant qu'on avait pêché une perle.

Peut-on rêver condamnation plus sévère? Celle qu'il portera dans son discours de réception paraît, auprès de celle-ci, tout atténuée. Mais, suivons-le; le moment arrive où il fait l'épreuve de la passion (86). Il continua alors à écrire. D'abord des lettres, « à la façon de Rousseau », remplies d'une « exaltation ridicule ». Après quoi, il se remit à l'œuvre; sur le

(85) C'est déjà ce qu'exprimait Musset au lendemain des *Contes*, dans sa lettre à l'oncle Desherbiers.

(86) Musset ne dit rien de son œuvre entre 1830 et 1834, c'est qu'en 1839 encore elle trouve grâce devant ses yeux.

conseil de l'éditeur, il se contenta d'écrire en prose : c'est l'heure de son premier roman (87). Voici comment il le juge :

Si ce que j'écrivais ne valait rien, la pensée qui me soutenait était bonne. La nécessité est une muse à laquelle le courage donne sa poésie... Ce que j'écrivais importait peu, et je n'étais, en somme, ni plus gai, ni plus triste qu'un honnête artisan qui fait son métier.

Peut-être me demanderez-vous pourquoi cet artisan ne s'essayait pas à mieux faire et à tirer parti de son métier; je pourrais dès à présent vous en donner deux raisons : la première, c'est que le temps me pressait, qu'il fallait tant de pages par jour et avoir fini au moment fixé; la seconde, je vous l'ai déjà dit, c'est que, soit par ignorance, soit par une aversion naturelle, soit par paresse d'écrire, je déteste la prose (88)...

Et ce qu'il dit de la *Confession*, il le pense des *Contes et Nouvelles* (89). Paul de Musset cite à ce sujet ces paroles du poète :

Vous avez fait de moi un manœuvre de la pensée, un serf attaché à la glèbe, un galérien condamné aux travaux forcés (90).

« Vous », c'est-à-dire les familiers qui, rêvant de l'arracher à son existence capricieuse, le poussaient à produire d'autres nouvelles. A ceux-là, il disait encore :

Tout le monde peut raconter, avec plus ou moins de charme, une histoire d'amour, bien qu'il y ait des degrés depuis Boccace jusqu'à un feuilleton, et, puisqu'il m'est permis de m'exprimer dans une langue que le premier venu ne parle pas, je veux et dois m'y tenir (91).

Le *Poète déchu* confirme ce dégoût de Musset. Écoutons plutôt Alfred y résumer son impression sur ses écrits de prose :

Ce ne fut guère qu'au bout d'un an que je commençai à souffrir de ce travail forcé.

Écoutons-le opposer longuement le poète et le prosateur (92) :

Mon but n'est pas de faire un parallèle et de prouver que le

(87) Il ne peut s'agir ici que de la *Confession d'un Enfant du siècle*.

(88) Passage extrait d'un fragment publié par M. Monval. (*Revue de Paris*, 1^{er} février 1910.)

(89) Auxquels il vient de consacrer, depuis deux ans, le plus clair de son temps et de ses efforts, ayant publié successivement *Emmeline* et les *Deux Maîtresses* en 1837, *Frédéric et Bernerette*, le *Fils du Titien* et *Margot* en 1838, enfin *Croisilles* en 1839.

(90) *Biographie* (p. 217).

(91) C'est encore Paul de Musset (*Biographie*, p. 211) qui rapporte ces propos.

(92) Le seul fragment du *Poète déchu* qui ait été publié dans l'édition complète des œuvres de Musset. (Cf. *Œuvres posthumes*, pp. 149-152) et le choix s'explique aisément, ce passage pouvant passer pour un morceau de critique générale.

prosateur est un piéton et le poète un cavalier. Je veux dire que ce sont deux natures entièrement différentes, presque opposées, et antipathiques l'une à l'autre;... le poète n'écrit presque jamais la réflexion. Le prosateur n'est juste et profond que par elle. Le poète doit la sentir et plus profondément encore que le prosateur, par cette raison que, pour exprimer son idée, quelle qu'elle soit... il faut qu'il travaille longtemps (93). Or, pendant ce travail obligé, une multitude de... corollaires se présentent nécessairement... Ces corollaires... pour le prosateur, ce sont des veines, des minerais; pour le poète, les reflets d'un prisme. Il faut au poète le jet de l'âme, l'idée mère; il s'y attache, et cependant peut-il se résoudre à perdre le fruit de la réflexion? S'il n'a que quatre lignes à écrire, il faut donc que le reste y entre; de là ce qu'on nomme la poésie, c'est-à-dire ce qui fait penser. Dans tout vers remarquable d'un vrai poète, il y a deux ou trois fois plus que ce qui est dit...

Ils s'opposent encore par l'allure de la pensée :

La mélodie, là est avant tout la passion du poète. La poésie est si essentiellement musicale qu'il n'y a pas de si belle pensée, devant laquelle un poète ne recule si la mélodie ne s'y trouve pas, et à force de l'exercer ainsi, il en vient à n'avoir, non seulement que des paroles, mais que des pensées mélodieuses... Le poète a pour premières lois, pour conditions indispensables, le rythme et la mesure. Son talent n'existe pas indépendamment de ces lois; mais par elles, le rythme est sur ses lèvres, la mesure dans sa gorge; sans eux il est muet.

Natures opposées, enfin, par l'orientation de leur sensibilité.

Le romancier, l'écrivain dramatique (94), le moraliste, l'historien, le philosophe voient les rapports des choses; le poète en saisit l'essence. Son génie purement natif cherche en tout les forces natives. Ne lui demandez pas de se mêler de politique et de raisonner sur telle circonstance qui se passerait même à deux pas de lui; il ne connaît qu'un homme, celui de tous les temps (95)... Il est indifférent aux affaires publiques, néglige les siennes; c'est assez pour lui des ouvrages de la nature. Le plus petit être, la moindre créature, par cela seul qu'ils existent, excitent sa curiosité. Regarder, sentir, exprimer, voilà sa vie! tout lui parle; il cause avec un brin d'herbe; dans tous les contours qui frappent ses yeux, même dans les plus difformes, il puise et nourrit incessamment l'amour de la suprême beauté; dans tous les sentiments qu'il éprouve, dans toutes les actions dont il est témoin, il cherche

(93) « Quand ce ne serait que pour la rime », a dit le poète dans le passage que nous avons supprimé; et sous la plume de Musset, il y a encore là une confiance à méditer.

(94) C'est là, dans tout le *Poète déchu*, la seule expression qui pourrait peut-être faire croire à une certaine sévérité de Musset contre son œuvre théâtrale. Encore faudrait-il donner à ces deux mots une importance qu'ils n'avaient sans doute point dans la pensée de l'auteur.

(95) Ce même homme dont la *Dédicace* recommandait l'étude, la peinture fidèle.

la vérité éternelle; et tel qu'il est né, tel il meurt, dans sa simplicité première; ainsi, au terme de sa gloire, le dernier regard qu'il jette sur ce monde est encore celui d'un enfant.

Je consens bien qu'il ne s'agisse pas ici d'un parallèle, mais, à tout le moins, d'un classement; et ses sympathies sont du côté de la poésie (96). Dès lors, que penser d'un poète qui se consacrerait à la prose? Le titre de l'ouvrage répond qu'il y aurait là une déchéance. Voilà l'aventure de Musset; car il ne s'est élevé à ces formules générales qu'en partant de son cas particulier (97). Depuis 1837, en effet, articles, contes, nouvelles, le plus souvent il fait œuvre de prosateur. Sans rechigner, d'abord. De là cette phrase : « Ce ne fut guère qu'au bout d'un an que je commençai à souffrir de ce travail forcé ». Mais, peu à peu, la lassitude s'empare de lui; l'idée de passer une partie de sa vie sur ces manuscrits l'indigne; son amertume éclate. C'est elle qui inspire la préface du *Poète déchu* :

Quel récit je vous ferais si j'étais poète... Byron vous dirait cela en plein air, au bord de quelque précipice. Moi, messieurs, je vais fermer la fenêtre; c'est dans une chambre d'auberge qu'il me convient de parler; et il est juste que je me serve d'un langage que je méprise, d'un grossier instrument sans cordes dont abuse le premier venu. C'est mon métier de parler en prose et de raconter en style de feuilleton, entre un grabat et une poignée de fagots, une profonde, une inexprimable douleur. J'ai été poète, peintre et musicien; mes misères sont celles d'un d'artiste, et mes malheurs sont ceux d'un homme. Lisez-les comme votre journal.

Confidences auxquelles la critique n'a pas accordé la place qu'elles méritent (98). Je sais bien que Musset force un peu sa pensée; la crise qu'il traverse l'amène à pousser au noir ses ennuis; et puis, ces confessions, il en tire un roman, et dès lors, il veut émouvoir le public. Mais ces pages restent un document de premier ordre. Elles expriment le sentiment que le poète éprouve, en 1839, lorsqu'il réfléchit à son œuvre; une déception, qu'il s'agisse des poésies d'autrefois ou des essais en prose d'hier. A les passer en revue, une inquiétude grandit en lui (99). Elle ne tient pas à l'incertitude de son

(96) Comme en 1832, lorsqu'il écrivait, dans *Namouna* :

J'aime surtout les vers, cette langue immortelle...

(97) Aussi le classement opéré par M. Allem (*Œuvres Complémentaires*), entre les divers passages du *Poète déchu*, nous paraît-il fort judicieux. Il place ce fragment après toutes les confidences personnelles.

(98) Elles présentent ce double intérêt de nous bien montrer le désarroi du poète en 1839, et de nous prouver en même temps que l'écrivain de la *Dédicace*, un moment troublé par le romantisme de Venise, règne à nouveau dans l'esprit de Musset.

(99) Et une inquiétude que Musset n'avait pas encore éprouvée; ici, comme à propos de l'angoisse morale qui le saisit à la même époque, nous sentons en lui des soucis nouveaux.

idéal littéraire, ni à quelque doute sur ses aptitudes; dans le projet du roman, pas un mot ne remet en question les vérités exprimées dans la *Dédicace*; les termes dans lesquels Musset condamne ici les errements de ses débuts prouvent qu'il reste fidèle à l'idéal de ses dernières années. Quant à ses dons, il n'en doute pas davantage; « puisqu'il m'est permis de m'exprimer dans une langue que le premier venu ne parle pas », lui fait dire le biographe, « je veux et je dois m'y tenir » (100), et on lit, dans le *Poète déchu* : « J'ai été poète, peintre et musicien » (101). Donc, son personnage et lui-même n'ignorent point que la Muse les a visités, qu'ils méritaient ses visites. Seulement cet idéal, ces dons, Musset a-t-il su en tirer les accents qu'il désirait? Non; là tient tout le dégoût du poète; cet homme que la légende dépeint comme elle fait La Fontaine, un scrupule le tourmente : il a l'impression de n'avoir jamais fait entendre de façon parfaite ce « son » dont il parlait naguère. Ce n'est pas uniquement sa faute, il le sait; d'abord sa jeunesse s'est prise aux charmes de la mode; puis, lorsqu'une fois il s'est engagé dans la bonne route, les circonstances se sont acharnées à l'en écarter; surtout le manque d'argent. Il fallait écrire pour vivre; le public préférerait la prose; il a donc accordé, lui poète, aux ouvrages de prose des efforts qu'il juge dépensés en pure perte.

Je me mis à relire le récit de *Françoise de Rimini* (102). Vous savez que ce passage n'a guère que vingt-cinq vers; je les relus plusieurs fois de suite... Lorsque j'arrivai au dernier... je me laissai tomber à terre en pleurant. Vingt-cinq vers, me disais-je, rendent un homme immortel! Mais ces vingt-cinq vers, où sont-ils? Noyés dans trois poèmes. Ce ne sont pas les seuls beaux, il est vrai, et nul ne peut dire que ce soient les plus beaux; mais ils suffiraient à eux seuls pour préserver le poète du néant. Eh bien! qui sait si ce qui les entoure, si ces trois longs poèmes, et tant de pensées, et tant de voyages, et la Muse exilée, et l'ingrate patrie, si tout cela n'était pas nécessaire pour que ces vingt-cinq vers se trouvassent dans ce livre qui n'est pas lu tout entier par deux cents personnes par an? C'est donc l'habitude du chagrin et du travail, c'est donc l'infortune, sinon la misère qui fait jaillir la source; et qu'une partie en reste, c'est assez, n'est-ce pas? Mais si, au lieu

(100) *Biographie* (p. 211).

(101) Et Musset ajoute avec plus de netteté encore : « N'en doutez pas, c'est une chose divine que cette étincelle fugitive enfermée sous ce crâne chétif... Je n'ai encore entendu que les premiers accents de la mélodie qui est peut-être en moi. Cet instrument qui va bientôt tomber en poussière, je n'ai pu que l'accorder, mais avec délices. »

(102) De même, en février 1841, dans le *Souvenir*, Musset écrira :

Dante, pourquoi dis-tu qu'il n'est pire misère
Qu'un souvenir heureux dans un jour de douleur?

Il y a là une rencontre à signaler : elle prouve qu'à ce moment de sa vie notre poète relisait volontiers l'œuvre du Dante.

de cela, travail et chagrin, misère et habitude se réunissent pour dessécher la source, pour amoindrir l'homme et l'user, cette goutte qui serait peut-être tombée, cette larme qui aurait pu être féconde, que deviendra-t-elle? Elle coulera sur le carreau et sera perdue!

Et il ajoute :

Je sentis que ma misère, mon travail et mon courage même m'avaissaient.

Voilà la déchéance, et sans remède; car, aujourd'hui comme hier, il est toujours sans fortune; il craint donc que l'avilissement n'aille s'accusant. Ainsi le regret qui monte de son passé littéraire le paralyse pour l'avenir. A quoi bon écrire, si la foi ne le soutient plus? (103)

Un autre sentiment, encore, lui fait désirer le silence; il a l'impression de n'être ni compris comme il voudrait ni estimé comme il le mérite. Certes, il reconnaît à la critique le droit de se montrer difficile, mais pourvu qu'elle soit juste. Or, il commence à sentir (104) qu'on est injuste à son endroit. En effet, si sévère qu'il soit pour ses propres ouvrages, il n'en sait pas moins la valeur et la sincérité de son œuvre, les progrès réalisés par elle. Il n'a pas atteint l'idéal qu'il rêvait, soit; mais il a donné au public, comme poète *Rolla*, le *Spectacle dans un Fauteuil*, les *Nuits*, les *Stances à la Malibran*, la *Lettre à Lamartine*, l'*Espoir en Dieu*; il a publié une série de drames et de comédies, qui lui plaisent, même aux heures de pessimisme (105). Et tout cela devrait lui assurer un rang d'honneur parmi ses contemporains. Or on lui discute ce rang. C'est en décembre 1840, le jour de son anniversaire, le jour où il écrivit le papier « A trente ans », qu'il dit à son frère :

Je touche à une époque climatérique de ma vie. Voilà dix ans, et même un peu plus, que j'ai dit au public mon premier mot. Tu sais ce que j'ai pensé, ce que j'ai souffert; tu connais mon bagage, et tu dois l'estimer ce qu'il vaut. Tu peux apprécier mieux que moi où en est ma réputation. Réponds-moi donc sincèrement : trouves-tu qu'on me rende justice?

Et l'autre d'ajouter : « Je répondis sans hésiter que non » (106). Ce ne sont peut-être pas là les termes dont

(103) Je veux dire la foi dans son art, d'une part, et la foi dans le sujet qu'il traite.

(104) Je dis il commence, car les inquiétudes que nous allons signaler ne s'exprimaient pas chez lui auparavant, et nous les retrouverons, au contraire, par la suite.

(105) Et la preuve c'est que, même dans le *Poète déchu*, on chercherait en vain un mot qui condamnât *André del Sarto*, les *Caprices*, *Lorenzaccio*, bref le théâtre de Musset et, d'une façon générale, le *Spectacle*.

(106) *Biographie* (chap. XIII, p. 259).

le poète se servit; qui pourrait, après trente-neuf ans, reproduire une conversation en toute fidélité? Mais l'idée est à retenir ici et l'impression ressentie, et sa vérité. Aujourd'hui où nul ne songe plus à nier le génie de Musset et où son théâtre éclipse tous les essais dramatiques contemporains, on l'imagine volontiers entrant dans la gloire dès vingt ans « tout botté et éperonné » (107) avec son premier livre, et s'y maintenant pour sa vie entière. La silhouette du poète ne semble-t-elle pas confirmer cette légende? On le voit élégant, musqué, désinvolte, séduisant, épanoui de jeunesse; un printemps fait homme. Il n'en faut pas plus; autour de ce printemps, la postérité fait rayonner tous les sourires; il a traîné tous les cœurs derrière lui, il a forcé la gloire. Rien n'est plus faux. Pour l'homme, nous le savons déjà : s'il a été aimé, et pas plus qu'un autre toutefois, il a souffert plus que beaucoup d'autres; très souvent, il a été sacrifié : Lélia lui préfère Pagello; la princesse Belgiojoso n'éprouve pour lui rien qui ressemble à la passion dont il est animé; Rachel se déprend la première; et l'on pourrait multiplier les exemples. Quant au poète, la gloire ne lui fut pas plus clémente. Sans doute, ses premiers vers lui ont valu une manière de célébrité; mais il devait traîner comme un boulet le scandale de ses débuts. En effet, ceux qui, en 1830, l'avaient couvert de fleurs (108), applaudissaient autant à ses folies, qu'à son talent; et ceux-là jugent les œuvres qui succèdent inférieures au premier recueil. Quant aux autres, qui ont crié à l'extravagance, pour eux, Musset est classé parmi les novateurs dangereux. et, dans chaque ouvrage qu'il publie, cette prévention trouve quelque point où s'accrocher; s'agit-il du *Spectacle*? *Namouna* (109) leur fait oublier les vers de *A quoi rêvent les jeunes filles*. Ici encore Alfred se heurte au souvenir de son premier volume. Et, tandis que ses défenseurs l'abandonnent, ses anciens adversaires demeurent sur leurs gardes (110). L'indépendance même que le poète affecte le condamne à un isolement sans cesse plus net; enfin la manière dont il publie se tourne contre lui. Le plus souvent, lorsqu'il donne un ouvrage nouveau, il ne fait que rassembler des vers ou des contes (111) parus isolément dans la *Revue*

(107) Comme il disait lui-même dans la préface des *Contes d'Espagne*.

(108) C'est-à-dire les fervents du Cénacle.

(109) Où l'on reconnaît facilement l'auteur de *Mardoche*.

(110) C'est beaucoup plus tard seulement que Nisard, un des premiers, dira son admiration pour l'œuvre de Musset.

(111) Ou même des pièces de théâtre, car, *Lorenzaccio* mis à part, tous les drames qui composent la seconde livraison du *Spectacle dans un Fauteuil* avaient paru auparavant dans la *Revue des Deux-Mondes* ou dans la *Revue de Paris* (la *Nuit vénitienne*, décembre 1830).

des Deux-Mondes. La critique a l'impression d'une seconde édition, et elle le montre en ne parlant pas du volume. La conspiration du silence s'épaissit autour de lui. Qui n'en apercevrait les conséquences? Le public oublie vite. Non pas tout le public, sans doute; la jeunesse des Ateliers, celle des Ecoles avait appris par cœur les apostrophes de *Rolla*, et les plaintes des *Nuits*; elle savait retrouver dans les Revues les vers signés d'un nom vénéré; tout un clan du monde faisait comme ces jeunes gens. Le public de Musset, jusqu'après 1845, se réduit là. On peut dire : pareil public doit suffire à celui qui, par-dessus tout, aima la jeunesse et la femme. De fait, Musset s'en contenta longtemps. Mais avec les années, il voudrait, tout en gardant ces sympathies, se voir rendre justice par les lettrés; il aimerait que son nom fût connu et ses œuvres accueillies. Était-ce trop exiger? Or, écoutons parler les faits. Son nom? Croit-on qu'il puisse se faire beaucoup d'illusion lorsqu'à une soirée de la cour, le roi, sur cette annonce : « M. de Musset » le prend pour un vague parent, qui végète en province dans l'administration des Domaines? (112) C'était le roi, dira-t-on; et chacun sait que Louis-Philippe ne passait pas pour être grand clerc. Soit. Mais que dire, quand il s'agit de Guizot, de Cousin, d'Hugo, de Lamartine, de Sainte-Beuve? « M. Guizot, affirmait Blaze, est mort sans avoir connu de Musset autre chose que la *Ballade à la lune* » (113); Buloz pouvait, en 1855, dire à Cousin :

Me permettez-vous, à ce sujet, de rappeler que vous n'avez eu d'admiration pour M^{me} Sand que dix ans après nous, et que vous n'admettiez guère Alfred de Musset, il y a quelques années? (114)

Ancelot, en 1850, jugeait Alfred ainsi :

C'est un aimable garçon, mais il n'a jamais su faire un vers (115).

Les grands maîtres n'étaient guère plus indulgents; au temps où la renommée commença de sourire à notre poète, Hugo confiait à Legouvé :

Vous mettez Alfred de Musset trop haut. C'est un de ces artistes éphémères avec qui la gloire n'a rien à faire et dont la réputation n'est qu'un caprice de la mode (116).

(112) Cf. Paul de Musset. (*Biographie*, pp. 183-184.)

(113) Mot cité par M^{me} M.-L. Pailleron (*la Vie littéraire sous Louis-Philippe*).

(114) C'est encore M^{me} Pailleron (*ibid.*) qui rapporte ce propos de son grand-père.

(115) Cf. l'autre ouvrage de M^{me} Pailleron. (*La Revue des Deux-Mondes et la Comédie Française*.) Ancelot, il faut le remarquer, était alors, depuis 1841, membre de l'Académie Française.

(116) Cf. Legouvé, *Soixante ans de souvenirs* (tome II, article sur Alfred de Musset).

Lamartine dédaignait de répondre à la « Lettre » que chacun connaît; il gardait quatre ans le silence, et lorsqu'enfin les *Troisièmes méditations* apportèrent sa réponse à Musset, on sait sur quel ton protecteur elle était écrite :

Enfant aux blonds cheveux, jeune homme au cœur de cire,
Poétique jouet de molle poésie...
Qui prend pour passion ta vague fantaisie...
Emule de Byron, au sourire moqueur...

Et je passe des allusions aux « douleurs de parade », au « cœur le plus cynique ». Je veux seulement retenir ces quatre vers :

Honte à qui croit ainsi jouer avec sa lyre!
La vie est un mystère et non pas un délire...
Je vivais comme toi, vieux et froid à vingt ans...
Je détestais l'aurore en sortant des orgies (117).

Peut-être le silence valait-il mieux que pareille semonce. Sainte-Beuve l'a dit :

Cette réponse a presque un air d'injustice, car M. de Musset n'est plus, il y a beau jour, sur ce pied de débutant où l'a voulu voir M. de Lamartine, il a signé des poésies qui resteront autant que le *Lac*, qui sont plus ardentes et qui sont presque aussi pures (118).

Certes, Sainte-Beuve a raison ici, même lorsqu'il raille l'amant d'Elvire : « et il finit, selon l'usage, par se proposer insensiblement pour modèle » (119). Mais était-il bien qualifié pour reprendre l'erreur de Lamartine? Dans un article que publia la *Revue des Deux-Mondes* du 15 janvier 1842, « classification de tous les poètes vivants, non par ordre de mérite, mais par ordre de célébrité, selon l'opinion du critique, Alfred de Musset se trouvait rangé en troisième ligne, au milieu d'un groupe si nombreux qu'il y avait même des dames » (120). Sainte-Beuve, d'ailleurs « ajoutait... que, si ce jeune poète écrivait souvent d'autres satires comme les vers sur la *Paresse* (121) et d'autres méditations comme la *Nuit de Mai*, il aurait peut-être grande chance de sortir de son groupe ».

(117) Les mots sont à retenir, ils prouvent, en effet, qu'aux yeux de Lamartine, Musset, alors âgé de trente ans, restait l'adolescent entrevu au moment des *Contes d'Espagne*.

(118) Article paru dans le *Constitutionnel* du 28 janvier 1850.

(119) Allusion aux vers suivants de la réponse de Lamartine :

Mais du premier rayon toujours je me souviens...
Et mon âme a gardé la place à l'âme absente;
Voilà pourquoi souvent tu vois mon front baissé,
Comme quelqu'un qui cherche où son guide a passé.

(120) Cf. Paul de Musset. (*Biographie*, pp. 271-273.)

(121) Parus alors tout récemment, le 1^{er} janvier 1842, dans la *Revue*.

Buloz, très gêné à la lecture du manuscrit, convoqua Paul de Musset, lui montra les lignes en question et « promit d'engager M. Sainte-Beuve à modifier ou à supprimer ce passage de son article ». Mais ses efforts restèrent vains; et le biographe de conclure : « Alfred prit la brochure, l'ouvrit au hasard, et tomba justement sur la page où il était nommé; au bout d'une minute, il remit le numéro de la *Revue* sur la cheminée en disant tout bas : et toi aussi, Sainte-Beuve » (122). Qu'il y ait là, entre collaborateurs, une perfidie, le doute n'est pas permis. Mais en fait, le critique ne disait guère que la vérité. Henri Heine ne s'indignait-il pas que des Français lettrés connussent si mal Alfred de Musset? Bien des voix s'accordent à la sienne. C'est Maxime du Camp qui constate (123) : il était « inconnu », sauf de quelques jeunes gens et dans quelques salons, « lui qui sera le grand poète de notre époque »; il fallut le triomphe du *Caprice* pour le faire sortir de l'ombre : « ce que n'avaient fait ni les *Contes d'Espagne...* ni le *Spectacle dans un Fauteuil*, ni *Rolla*, ni tant d'autres chefs-d'œuvre, un badinage agréable le fit en une seule soirée ». C'est M. Grenier qui écrit :

La vogue et la réputation du poète ne datent que du succès du *Caprice* au Théâtre Français... Que de fois n'ai-je pas eu à lutter à cette époque (124) contre l'ignorance ou le parti pris à son égard! On se moquait de moi quand je soutenais qu'il fallait le mettre au même rang que Lamartine et Victor Hugo; je scandalisais les classiques et même les romantiques quand je prétendais que la qualité de sa langue était plus pure, plus exquise, plus française au fond que celle de ses deux grands rivaux; on a bien changé depuis; on est même allé trop loin dans le sens contraire, à ce qu'il me semble (125).

C'est encore Legouvé qui remarquait :

Il avait à peu près quarante ans quand... la mise en lumière d'un de ses moindres ouvrages... « changea » sa réputation en renommée. A ce moment, en 1847, il comptait seulement parmi les poètes charmants, il n'avait pour admirateurs que les dilet-

(122) Cet article de Sainte-Beuve était consacré à un volume de poésies de M^{lle} Louise Bertin, intitulé *Glanes*. Sainte-Beuve le terminait par un coup d'œil sur les poètes « lyriques » des quinze dernières années. Il distinguait plusieurs groupes; d'abord « hors ligne » : Lamartine, Hugo, Béranger « pour le talent, la puissance, le renom et le bonheur ». Venait ensuite un second groupe assez nombreux, « vrais artistes passionnés, plus ou moins originaux, mais... qui n'ont pas été jusqu'au bout de leurs promesses, et que la gloire publique n'a pas consacrés ». De ce second groupe, où l'auteur faisait place à « plusieurs femmes », il ne citait qu'un nom, un seul : celui de Musset.

(123) Dans ses *Souvenirs littéraires* (article sur Alfred de Musset et George Sand).

(124) Les souvenirs ainsi évoqués remontent, dit M. Grenier, à 1843.

(125) Cf. Grenier, *Souvenirs littéraires*. (*Revue bleue*, du 3 septembre 1892.)

tanti et les lettrés. Le *Caprice*, en le produisant sur la scène, le popularisa (126)...

De tous ces souvenirs, une vérité se dégage : Musset ne se trompait point, lorsqu'il se jugeait, en 1840, injustement traité. Sa renommée ressemblait à sa fortune : d'un côté, quelques semaines d'aisance, presque de luxe, et des mois de gêne; de l'autre, la ferveur de quelques jeunes gens, l'admiration de quelques fidèles, les encouragements de quelques grands esprits, et la certitude d'être complètement ignoré du reste du public. Avec une nature comme la sienne, on devine les conséquences de pareille conviction; l'espoir de percer, lui semble une chimère, il y faudrait une sorte de miracle (127). Or, à l'époque, nul ne pouvait prévoir l'enthousiasme déchainé à Saint-Pétersbourg, puis à Paris, par la représentation d'un *Caprice*. Donc, nouveau motif de découragement. A quoi bon écrire s'il ne doit pas plus satisfaire les autres qu'il ne se contente lui-même?

Et, en outre, quoi écrire? Nous touchons la raison capitale de son silence. La question peut surprendre, et Musset ne se l'est jamais posée en ces termes; mais elle résume l'espèce de paralysie qui s'empare de lui à partir de 1840. Car enfin, lorsqu'il pense à écrire, las comme il l'est de la prose, il entend se tourner vers la Muse; mais, nous le savons, pour lui la poésie doit être un cri du cœur. Le vers bien connu :

Ah! frappe-toi le cœur, c'est là qu'est le génie,

d'autres mots encore (128) n'ont que cette signification : on ne doit pas solliciter la Muse; il faut attendre qu'elle s'émeuve. Or elle ne se lève dans l'âme du poète que lorsque la passion le saisit. Musset, en 1839, en 1840, pense encore ainsi; pas de poème sans étincelle. Mais cette étincelle d'où naîtra-t-elle? D'autres poètes, natures plus multiples, un Victor Hugo, ou même un Lamartine, tout les transporte : la moindre chimère, le moindre événement auquel ils assistent, le paysage où leurs pas les entraînent. Rien de pareil chez Musset; il y a une série de problèmes qui ne l'intéressent en aucune façon. La politique, par exemple, qui dicte à Hugo des strophes

(126) Cf. Legouvé, *Soixante ans de souvenirs* (tome II).

(127) Or, autant il avait, lors de ses débuts, confiance dans son étoile, autant maintenant il n'y croit plus. Toutes ses lettres familières le prouvent.

(128) Cf. la *Revue fantastique* du 9 mai 1831, le passage de *Namouna* :

Sachez-le, c'est le cœur qui parle et qui soupire
Lorsque la main écrit...

Et, plus tard, en novembre 1842, le vers bien connu :

Vive le mélodrame où Margot a pleuré.

pleines d'enthousiasme, et à Lamartine les vers de la *Réponse à Nemesis*, l'évolution sociale de l'humanité, qui émeut alors presque tous les anciens du Cénacle, le laissent indifférent (129). On le représente volontiers, comme un papillon butinant toutes les corolles, quelle erreur ! c'est prendre la démarche pour la pensée et l'allure pour le sentiment ; le caprice, chez lui, est dans l'expression. Mais, au fond, sa sensibilité, si ardente soit-elle, apparaît concentrée sur elle-même. L'art, la beauté, certains sentiments observés dans leurs nuances les plus subtiles, voilà ce qui émeut notre poète ; il n'a rien chanté d'autre depuis les *Contes d'Espagne*. A plus forte raison, maintenant, où sa faculté d'enthousiasme est plus lente à émouvoir. Or, cette Muse, plus susceptible qu'autrefois, mais qui voudrait chanter encore, toutes les sources où elle puisait son inspiration se tarissent devant elle. Alfred jette-t-il un regard sur le siècle ? ce qu'il aime lui apparaît sacrifié à ce qu'il méprise. Et je ne pense pas seulement à cette éclosion artistique qu'il avait saluée, il y a deux ans (130), lorsque Rachel attirait les foules au Français, et lorsque M^{me} Garcia donnait ses premiers concerts ; il avait pris pour un printemps, un regain sans lendemain ; et la déception, certes, lui fut cruelle. Mais il aperçoit partout des spectacles aussi attristants. Guizot prend alors pour huit ans la direction du pays ; la fièvre d'argent sévit sur le public. Dans ce tourbillon, que deviennent l'art, la beauté ? Des distractions auxquelles on veut bien consacrer parfois quelques heures. Encore faut-il que le fossé ne se creuse pas trop profond entre ces amusements et le fond de la vie ; la poésie perd la vogue qu'elle avait naguère (131) ; aussi les poètes se font-ils de plus en plus rares (132). La musique semble, elle aussi, désorientée : la Malibran est morte, Pauline Garcia fuit Paris, Rossini se tait pour toujours (133). Scribe règne sur le théâtre ; le public goûte ses pièces plus que les vieux chefs-d'œuvre, plus que les tentatives originales (134), comme il goûte le feuilleton plus que le roman, en dépit de Balzac ou de George Sand. Quant à la beauté, où Musset l'apercevrait-il ? Partout une convention bourgeoise s'étale, écrasant

(129) Au point de vue de l'inspiration poétique.

(130) A la fin de 1838, lorsqu'il écrivait ses articles sur *La Tragédie* et sur *La Reprise de « Bajazet »*.

(131) Aux temps des batailles entre classiques et romantiques.

(132) Et de moins en moins féconds. Vigny s'enfonce dans le silence. Lamartine (après les *Recueils*) et Hugo (après les *Rayons et les Ombres*) vont se jeter dans la mêlée politique.

(133) Malgré les longues années qui lui restent à vivre. Il ne mourra qu'en 1868.

(134) Et c'est à peine si quelques critiques protestent, ainsi Gautier dans ses feuilletons de la *Presse*.

le bon goût, dans les modes, dans l'ameublement, en architecture. Il suffit de feuilleter les gravures et de regarder les monuments de l'époque pour s'en apercevoir : jamais le sens esthétique ne connut d'aussi sereines aberrations. Sans doute, Alfred, sur le moment, n'en sentait pas le ridicule aussi vivement que nous, et lorsqu'il changera de mobilier, il trouvera tout naturel de « se mettre dans l'acajou » (135). Néanmoins, il y avait dans l'ambiance un prosaïsme satisfait qui ne pouvait que l'irriter ; sa Muse était là toute dépaycée. Que crierait-elle sinon son dégoût ? De fait, le siècle ne lui inspirera plus que des protestations. Ainsi, lorsque Louis-Philippe et ses ministres, bernés à propos des affaires d'Egypte par les gouvernements européens, menacés par des poèmes comme celui de Becker, accepteront avec le même sourire l'avanie officielle et les injures populaires, la fierté de Musset se révoltera, une fierté peut-être trop amie du panache ; il improvisera en quelques heures le *Rhin allemand* (136). Ainsi encore, lorsqu'un soir il ira au Français entendre une pièce de Molière et constatera qu'on la joue devant les banquettes, tant de dédain pour les chefs-d'œuvre le jettera hors de lui :

Puis je songeais encore (ainsi va la pensée)...
Que c'était une triste et honteuse misère
Que cette solitude à l'entour de Molière...

et lui dictera *Une Soirée perdue* (137). Enfin, ce dégoût éclatera, une troisième fois, dans le poème *Sur la paresse*. Buloz l'avait pressé d'envoyer à la *Revue* un manuscrit. Alfred répondit en instruisant le procès du siècle. Il l'instruisit avec une telle vigueur, fouaillant la toute-puissance et les abus de la presse (138), l'hypocrisie des mœurs (139), les palinodies de la politique (140), les faiblesses d'une littérature sans

(135) Cf. le témoignage de M^{me} Martellet : « Arsène Houssaye dit, dans ses *Confessions* : Musset fut toute sa vie dans du simple acajou. Non... Nous eûmes l'acajou après que M. Véron eut payé quatre mille francs pour imprimer le manuscrit de *Carmosine*. » (*Musset intime*, 1906.)

(136) Ecrit en 1841.

(137) En juillet 1840.

(138) D'abord le grand fléau qui nous rend tous malades,
Le seigneur Journalisme et ses pantalonades.

(*Poésies*, II, p. 269.)

(139) En second lieu, nos mœurs qui se croient plus sévères,
Parce que nous cachons et nous rinçons nos verres...

(P. 269).

(140) Puis nos discours pompeux, nos fleurs de bavardage,
L'esprit européen de nos coqs de village...

(Pp. 269-270).

valeur (141), l'absence de foi et d'idéal (142), la soif de l'or, le matérialisme triomphant (143), le règne de la médiocrité (144), les rêveries des utopistes et les tentatives des révolutionnaires (145), il trouva pour tracer ce sombre tableau des termes si véhéments, où flottait le souvenir de Mathurin Régnier, que les encouragements lui vinrent de tous côtés. Tattet le félicita d'enthousiasme. Mais il eut beau presser son ami de poursuivre sur cette route, d'autres voix eurent beau se joindre à la sienne, et Sainte-Beuve eut beau proclamer :

Je dirai... de M. Alfred de Musset que s'il jetait souvent à la face du siècle d'étincelantes satires comme la dernière sur la Paresse... il serait peut-être en grande chance de passer, lui aussi, le plus jeune des glorieux, à l'auréole pleine et distincte (146),

rien n'y fit. Alfred ne voulait pas s'engager dans cette voie. Eprouvait-il la crainte exprimée par lui ?

Ah! j'oserais parler si je croyais bien dire.
J'oserais ramasser le fouet de la satire,
Et l'habiller de noir, cet homme aux rubans verts,
Qui se fâchait jadis pour quelques mauvais vers (147)...

et se croyait-il incapable de faire là une œuvre qui vaille ? Non, sans doute. Mais dans le genre satirique, il voit une façon d'avilir la Muse :

Non, mon cher, Dieu merci! pour trois mots de critique,
Je ne me suis pas fait poète satirique;
Mon silence n'est pas, quoiqu'on puisse en douter,
Une prétention de me faire écouter...
Mais censurer les sots, que le ciel m'en préserve!
Quand je m'en sentirais la chaleur et la verve,
Dans ce triste combat dussé-je être vainqueur,
Le dégoût que j'en ai m'en ôterait le cœur (148).

(141) Puis nos livres mort-nés, nos poussives chimères,
Pâturage de portiers... (P. 270).

(142) Ensuite un mal profond, la croyance envolée... (P. 270).

(143) Ensuite un mal honteux, le bruit de la monnaie... (Ibid.).

(144) Puis un tyran moderne, une peste nouvelle,
La médiocrité qui ne comprend rien qu'elle... (P. 270).

(145) Et Musset s'en prend, avec une gradation ascendante, aux « lamentations des chercheurs d'avenir », à la « sourde ambition » des théories politiques, enfin à la propagande révolutionnaire.

(146) Dans l'article sur les *Glanes*, de M^{me} Bertin, déjà cité.

(147) Cf. *Une Soirée perdue*. (*Poésies*, II, p. 240.)

(148) Ces vers, adressés à Alfred Tattet, portent la date : novembre 1842.

L'aventure est plus grave qu'on ne pourrait le penser. Peut-être dira-t-on : une fois déjà, entre 1830 et 1833, le poète s'est senti soulevé d'indignation par le spectacle de son siècle; et ce dégoût ne l'a point empêché de donner au public une série de chefs-d'œuvre. Le fait est exact; mais Musset était, alors, dans le plein épanouissement de sa jeunesse; sa principale source d'inspiration, il la trouvait en lui-même. Lorsque le spectacle de ses contemporains le rebutait, il écoutait dialoguer, sur la scène intérieure, un monde qui lui suffisait. Son lyrisme découvrait là de quoi remplir toute une série de drames. Mais aujourd'hui! Il pense comme Fantasio naguère :

Regarde cette vieille ville enfumée; il n'y a pas de places, de rues, de ruelles où je n'aie rôdé trenté fois; je ne saurais faire un pas sans marcher sur mes pas d'hier; eh bien! mon cher ami, cette ville n'est rien auprès de ma cervelle. Tous les recoins m'en sont cent fois plus connus, toutes les rues, tous les trous de mon imagination sont cent fois plus fatigués; je m'y suis promené en cent fois plus de sens, dans cette cervelle délabrée, moi son seul habitant.

Quand bien même les voix d'autrefois s'élèveraient (149), le poète n'ajouterait plus foi à ce qu'elles disent : ne sait-il pas que les rêves de Cœlio sont irréalisables (150), que les plaisirs d'Octave deviennent bientôt des habitudes tyranniques et sans joie? Il n'a plus en lui que de la tristesse et de la grisaille; car, on ne l'a pas assez dit (151), la vie qu'il mène ne le satisfait nullement. Sans doute, à partir de 1840, il s'abandonne à toutes les excitations les plus factices. Affaire de préférence? Non. Sur cette pente où il va glisser, la volonté de s'étourdir le pousse d'abord; puis la force d'habitudes mauvaises l'y précipite plus impérieusement. Mais cette attitude le révolte parce qu'il mesure clairement ce qu'il y perd, sa déchéance, pour reprendre son propre mot. Après cela, qu'il en rende responsables les circonstances ou lui-même, peu importe! le résultat reste le même : une sévérité à la fois lasse et dégoûtée. Avec un idéal autre que le sien, cette déchéance pourrait devenir, elle aussi, un thème d'inspiration. Il suffirait d'en marquer les étapes, les réactions et les rechutes pour tirer d'elle roman, drame ou confession poétique. Mais la conception qu'il se fait de son art y répugne;

(149) Les voix intérieures, veux-je dire.

(150) Et qu'à les poursuivre on risque seulement d'accumuler les souffrances. (Cf. la lettre à Aimée d'Alton, où il résume son expérience.)

(151) A part quelques témoins et quelques familiers, comme Housaye. Mais la critique n'a pas tenu assez compte de leurs révélations.

même en prose, il ne peut mener son œuvre à bien que si la beauté y a sa place. En veut-on des preuves? J'en donnerai deux : d'abord, dans le passé, quand le projet lui est venu d'analyser les ravages de la débauche, il l'a réalisé à trois reprises (152). Pourquoi? Chaque fois un souffle d'idéalisme se faisait passage à travers les vilenies et balayait leur laideur. Si Franck a connu des heures de défaillance, du moins il a en lui, une énergie capable de réagir, à côté de lui la pureté de Deïdamia; si l'Octave de la *Confession* s'est abandonné à de fâcheux excès, du moins il a en lui la noblesse du sacrifice, à côté de lui la vertu de Brigitte; si, enfin, Lorenzaccio nous apparaît contaminé jusqu'aux moelles par ses habitudes pernicieuses, du moins le plan qu'il poursuit et les dangers qu'il affronte (153) ne manquent-ils pas de grandeur; plus la pièce avance, et mieux, sous la flétrissure qui les pâlit, nous reconnaissons les traits du Lorenzo d'autrefois; autour de lui se dressent la sagesse de Philippe Strozzi, l'enthousiasme de la marquise Cibo. Donc, l'idéalisme, dans ces trois ouvrages, maintient ses droits (154). La contre-partie, c'est le présent qui nous l'apporte : Musset, en effet, a tenté de livrer au public le récit de ses misères dans son *Poète déchu*. Mais, cette fois, les circonstances sont tout autres; il a beau glisser, dans son roman, une intrigue sentimentale, faire de son héros un vrai artiste, c'est-à-dire introduire dans l'ouvrage deux des thèmes (155) qui soulèvent le mieux son inspiration, le respect de la vérité l'oblige à faire la place toujours plus large aux déceptions et aux dégoûts. Le résultat? Il renonce à publier ce manuscrit; il en supprime la plus grande partie. Tout cela pour quelques critiques de son frère; le croit-on? Les éloges de Tattet auraient suffi à les contre-balancer, si elles n'avaient trouvé, chez Alfred, un écho profond. L'idéalisme était là, sacrifié; voilà la vraie raison de l'autodafé. En prose comme en vers, Musset ne peut se résoudre à publier une œuvre qui ne soit ni un élan de son cœur, ni une adhésion fervente de sa pensée. Or, ces élans, que le spectacle du siècle n'éveille point, il ne les trouve pas davantage en lui-même. Comment s'étonner alors qu'il se taise? Car il se tait ou peu s'en faut, pendant des mois. Depuis l'automne de 1839 jusqu'à l'hiver 1841, en un an et demi, il ne donne au public qu'un

(152) Dans *La Coupe et les Lèvres*, dans la *Confession d'un Enfant du siècle* et dans *Lorenzaccio*.

(153) Il sait qu'une tyrannie nouvelle succédera à la tyrannie abolie, et il se doute bien que le maître de demain verra, dans le meurtrier d'Alexandre, un ennemi redoutable à supprimer.

(154) Aussi bien le dessein de Musset l'exigeait ainsi : il s'agissait de montrer les ravages de la débauche et de la flétrir.

(155) L'art et l'amour.

article de critique (156), trois poèmes (157), quelques chansons. Expliquer ce silence par le regret de l'amour perdu là-bas, sur les rives de l'Adriatique, quelle folie ! D'autres passions, depuis lors, ont passé sur le poète. Certes, l'aventure d'Italie n'est point étrangère à la lassitude actuelle de Musset ; comme toutes les déceptions qui l'ont atteint, et plus que les autres, car aucune ne l'a bouleversé aussi profondément. On peut donc le regarder comme une des causes secondes de son mutisme. Rien de plus. En vérité, s'il cesse d'écrire, c'est d'abord parce qu'il a perdu beaucoup de son ressort moral ; et surtout, voyons-le se plonger à nouveau dans de longues lectures, reprendre, sur les rayons de sa bibliothèque, l'exemplaire de *Clarisse Harlowe*, ou se promener à travers les récits des conteurs italiens (158) ; écoutons-le adresser à sa marraine cette requête :

Voulez-vous faire une bonne œuvre ? J'ai le cœur et la tête pleins à ras. Si vous vous portez mieux, prenez une plume un de ces soirs, et comme vous le sentirez, au hasard, mais bien net, écrivez-moi reproches sur reproches de ma paresse.

Voilà une drôle de proposition. Ayez, je vous en prie, le courage de l'accepter. Je veux répondre à votre lettre par des vers (with out any name, bien entendu) ; mais j'ai besoin d'un coup de raquette qui m'envoie le volant, et il n'y a que vous qui puissiez le donner. Il faut que je parle en conscience pour parler et je ne saurais supposer. Commencez par rire de cette folie (e poi), envoyez-moi un battement de votre cœur ; je vous le rendrai (159).

Ce qu'il cherche ainsi au dehors, c'est l'inspiration sincère qu'il ne trouve plus en lui. Nous touchons là à la véritable explication de son silence. Sa veine lyrique semble épuisée. Non que sa tête soit vide, ni même son cœur « à tout jamais fermé ». Au contraire, ses idées artistiques sont mieux assises qu'à aucun moment du passé ; mais il se sent incapable de concilier, dans une œuvre, la conception qu'il a de son art (160) et les défaillances de sa vie. Déchirement d'autant plus grave que son idéal se précise sans cesse, tandis que son existence fléchit de plus en plus, et qu'il garde, de son

(156) L'article sur les *Débuts de M^{lle} Garcia*, publié le 1^{er} novembre 1839. Encore ces quelques pages se relient-elles à la série des articles antérieurs (1838 et début de 1839).

(157) *Sylvia* (décembre 1839), *Une Soirée perdue* (juillet 1840), *Simone* (octobre 1840).

(158) Les contes de *Sylvia* et de *Simone*, inspirés l'un et l'autre de Boccace, en fournissent la preuve. (Cf. à ce sujet l'étude de M. Hauvette-Musset et Boccace.)

(159) Lettre écrite en 1842 (lundi matin).

(160) Très idéaliste, pénétrée du culte de la beauté, et de mépris pour toutes les laideurs, et à laquelle il entend bien ne pas renoncer.

passage au Cénacle, l'habitude de fondre étroitement son œuvre et sa vie. Il y a là un cercle vicieux. Musset ne saurait en sortir; et, il apparaît fatal que son silence aille se prolongeant sans fin, à moins qu'il ne se décide à écrire, non ce qu'il voit, ce qu'il sent et ce qu'il fait, mais ce qu'il aurait rêvé de faire, ce qu'il aurait aimé sentir ou voir. Et, ce jour-là, il aura peut-être reconquis sa vigueur d'inspiration, mais il aura abandonné une des dernières idées qui le reliaient encore au romantisme du Cénacle.



CHAPITRE XV

Le Divorce des dernières années

Dans cette évolution, nous voici parvenus à la dernière étape, la plus longue (1) et la moins connue de toutes. En effet, la plupart des études consacrées à Alfred de Musset font tenir ces dix-sept années en quelques pages, parfois en quelques lignes. La chose s'explique aisément. Les critiques, constatant que l'œuvre du poète se ramène alors à douze poèmes, à sept pièces de théâtre, dont deux seulement gardent les qualités d'autrefois, à un discours (2), enfin à cinq nouvelles, se sont ralliés à la thèse d'Auguste Vacquerie (3), que l'écrivain, chez Musset, mourut avant l'homme; ils ont arrêté leurs analyses au moment où le génie leur paraissait s'éteindre. Quant aux biographes, leur pitié (4) a jeté un voile sur les égarements des dernières années. A les lire, les uns ou les autres, on se fait donc de la vie de Musset une idée fausse. D'abord, elle apparaît plus brève qu'elle ne fut. Qu'on demande au grand public à quel âge mourut le poète, bien rares sont ceux qui répondront qu'il atteignit presque la cinquantaine. Et le plus grave, c'est qu'on supprime le dernier temps de son évolution. Autant, en effet, jusqu'au poème du *Souvenir* (5), la vie et l'œuvre de Musset se confondent de façon quasi-constante, autant désormais elles vont se séparant. Séparation si manifeste que, bon gré mal gré, il faut bien y découvrir une volonté du poète. Les tendances contradictoires qui le paralysaient, il leur a fait à chacune sa part; il a abandonné à l'une la direction capricieuse de sa conduite; il a fait régner l'autre sur ce qu'il écrivait. Entre le Musset que les contemporains nous dépeignent, et celui que nous apercevons à travers ses derniers ouvrages, il y a un monde; et chacun d'eux ressemble à l'un des visages qu'il avait dans le passé (6).

(1) Entre la crise de la trentième année et la mort du poète (nuit du 1^{er} au 2 mai 1857), il ne s'écoulera pas moins de dix-sept ans.

(2) Le discours de réception à l'Académie française.

(3) Dans *Profils et Grimaces* : « Ah! cet homme qui était un poète et qui n'est plus qu'un tombeau!... » (Article sur *Louison*, 1849.)

(4) Respectable, certes, mais maladroite.

(5) Publié dans la *Revue des Deux-Mondes*, le 15 février 1841.

(6) L'un à Octave, l'autre à Cœlio.

LA VIEILLESSE D'OCTAVE.

D'abord, voyez l'homme tel qu'on le rencontrait sur les boulevards, dans quelques salons, à la Régence. « L'ombre de lui-même », disaient ceux qui l'avaient connu dans son jeune temps (7). Certes, il gardait « une admirable chevelure blonde que dorait le reflet des lumières » (8), « des cheveux blond cendré que n'eût pas dédaignés une jolie femme » (9). Mais sous cette auréole, le visage paraissait « allongé, amaigri » (10), « d'une pâleur d'ivoire » (11); « des rides précoces accusaient les traits »; si « le front avait » toujours « de la grandeur, la lèvre inférieure semblait amollie et donnait à l'ensemble une sorte d'expression d'hébétude » (12). Parfois, l'œil « d'ordinaire si grand ouvert, semblait se rapetisser, comme pour se mouvoir dans moins de lumière » (13). Visage ravagé où passaient par instants les ombres de l'ivresse, mais plus souvent encore « une mélancolie pénible, je ne sais quoi de maladif, de sombre, de fatigué... quelque chose aussi du désespoir du naufragé » (14). Cette détresse, jointe à la « distinction rare » des traits, à la « délicatesse d'un profil » qui évoquait « les plus originales physionomies de la Renaissance », commandait le respect : « jamais la rencontre d'un inconnu, jamais le visage d'un indifférent ne m'avaient ému de la sorte », devait écrire Charles de Mouy (15). La silhouette conservait une certaine allure : « il était élancé et ressemblait un peu à un brillant officier de hussards... Il avait très grand air » (16). Mais « son attitude avait quelque chose d'anglais, de gêné même. Il semblait se surveiller et se craindre » (17). Dans sa mise, on ne reconnaissait point non plus le dandy des jours anciens. Non qu'il se négligeât. Il se peut que l'abus du tabac eût jauni ses doigts, sa moustache et même ses lèvres, que son chapeau fût parfois « moins neuf et moins bien brossé » (18). En fait, il continuait à s'habiller « avec

(7) Cf. M. d'Orcet. (*Alfred de Musset au Café de la Régence, Revue britannique*, septembre-octobre 1900.)

(8) Maxime Du Camp (*Souvenirs littéraires*); et le portrait tracé ainsi date de 1854 environ. « Il avait alors quarante-quatre ans », écrit l'auteur.

(9) Cf. Claudin, *Mes Souvenirs* (1840-1870).

(10) Cf. Maxime Du Camp. (*Souvenirs littéraires*.)

(11) Cf. Audebrand, *Petits Mémoires du XIX^e siècle*.

(12) Ici encore cf. M. Du Camp. (*Souvenirs littéraires*.)

(13) Audebrand. (*Petits Mémoires*.)

(14) Cf. Charles de Mouy, *Jeunes Ombres* (1865), premier chapitre.

(15) Encore dans son ouvrage : *Jeunes Ombres*.

(16) Cf. G. Claudin, *Mes souvenirs*.

(17) Cf. Grenier, *Souvenirs littéraires*, Paris, 1894.

(18) Cf. Ph. Audebrand, *Petits Mémoires*.

ce soin extrême qui était dans ses habitudes » (19). Seulement cette recherche n'était plus aussi naturelle que naguère. Mis « à la dernière mode » (20), « toujours très soigné » (21), il y avait, dans la manière dont il portait ses vêtements d'avant-garde, « quelque chose de suranné », « d'archaïque » qui sentait le « vieux beau » (22). L'apercevait-on dans un salon ? il se montrait « réservé, contenu, sobre de gestes dans la conversation » (23); lorsqu'il s'y mêlait, d'une voix « plus faible qu'autrefois, avec une articulation plus molle » (24), il arrivait que l'on retrouvât ses qualités du passé (25); mais, le plus souvent, il se taisait, « plongé dans une sorte de misanthropie dédaigneuse » (26). Au Café de la Régence, le soir, il restait assis des heures entières, silencieux et solitaire; ou bien, lorsqu'avec ses partenaires préférés, Jules Grévy, M. de Saint-Martin, M. d'Arpentigny, il se lançait dans quelque partie d'échecs ou de whist, on l'entendait parfois refaire avec complaisance les mêmes calembours, très usés (27). A le voir ainsi, les passants se demandaient « si le Génie n'est pas une force extérieure dont l'homme est irresponsable et peut-être inconscient » (28). Quant aux familiers du poète, ils comprenaient trop bien. Si Musset se raidissait, c'était défiance de soi. L'homme de goût qui subsistait en lui, se défendait ainsi contre des habitudes funestes; l'homme du monde luttait pour sauver les apparences. Non qu'il fût la proie d'une ivrognerie constante. Il faut ici se garder d'ajouter foi trop aveuglément à quelques témoignages de l'époque. Quand Pontmartin décrit Musset :

Quinteux, brutal, fantaisiste sans grâce, mettant au supplice les maîtresses de maison, tour à tour raide comme un pieu et débraillé comme un ivrogne, cassant, blessant; posant pour le gentilhomme et n'étant même pas gentleman; ayant le vin mauvais,

(19) Cf. L. Colet, *Lui* (1860).

(20) Cf. le témoignage de M. d'Orcet. (Article cité.)

(21) Cf. Grenier, *Souvenirs littéraires*.

(22) D'Orcet. (Article cité.)

(23) Cf. Grenier, *Souvenirs littéraires*.

(24) M. Du Camp, *Souvenirs littéraires*.

(25) Cf. Claudin, *Mes Souvenirs* : « Quand on le connaissait, il était doux, affable, ne parlait jamais de lui et ne contestait le talent de personne. »

(26) Cf. encore les *Souvenirs* de Claudin.

(27) Cf. Bonnières, *Mémoires d'aujourd'hui*, qui cite : « Avec quel as perds-je ? »

(28) Cf. M. Du Camp, *Souvenirs littéraires*.

ne sachant parler ni aux honnêtes femmes, ni aux autres; maussade, désagréable, insupportable (29).

quand Hetzel, après la bataille d'*Elle et Lui*, affirme :

Il n'était pas pervers, dites-vous (30), c'était bien pis; il était né empoisonné, il était naturellement pourri. Cela a été un chanteur de belles choses, un acteur de mauvaises... C'est un garçon qui a eu des maîtresses, des idées, mais d'amour, mais de patrie, mais de sentiments, jamais,

il est manifeste que le premier cherche à combattre la légende du Musset, parfait gentilhomme; et que l'autre cède à un ressentiment personnel. La réalité était bien plus complexe. Le plus souvent, en effet, il avait son plein équilibre d'esprit. Mais le sentiment de sa déchéance l'obsédait. Cette main, qu'il avait toujours belle et fine, il la sentait trembler, quand elle rejetait en arrière la lourde boucle des cheveux; cette démarche qu'il gardait, « sinon aisée, du moins assurée » (31), il savait quels efforts elle lui coûtait parfois.

Il savait aussi que son aventure était, de jour en jour, mieux connue. « Le fait est, confiait-il à Philibert Audebrand, que je ne puis remuer la main ou la tête, qu'on ne dise autour de moi : tenez, il est ivre ou fou... » De là cette raideur, qu'on pouvait prendre pour de la pose. Tout cela n'était que lutte contre soi-même. Peut-on regarder ce dernier portrait d'un homme qui, à son printemps, n'avait été que séduction, sans songer à la vieillesse d'Octave? Je ne sais pas d'autre expression pour résumer cette fin de vie.

Comment ce poète si épris d'idéal, n'a-t-il pas réagi contre des habitudes dont il sentait le péril? Il faut essayer de le comprendre. Dès sa jeunesse, Musset avait déjà une volonté hésitante, un système nerveux tyrannique. Fatalement, les secousses physiques ou morales qu'il a subies depuis lors ont exaspéré ses nerfs et détendu le ressort de sa volonté. A partir de la trentaine, l'équilibre des forces intérieures apparaît compromis en lui de manière irrémédiable. Peut-être, si l'existence s'était faite favorable, eût-il pu retrouver son aplomb. Mais depuis 1840, jusqu'à sa mort, les brusques maladies et les lentes convalescences se succèdent; entre elles, les mois de répit se font de plus en plus brefs; c'est d'abord la série des fluxions de poitrine; des crises de né-

(29) Cf. les *Souvenirs d'un vieux Critique* (tome premier, article sur Berryer).

(30) C'est à George Sand qu'Hetzel envoyait cette lettre, le 14 mars 1859.

(31) Cf. Grenier, *Souvenirs littéraires*.

vralgies qui exigent une cure à Plombières (32); enfin l'aortite. Il a parfois l'impression que son cœur cesse de battre, et la conviction que son mal ne pardonnera pas. Il l'a dit, sur un rythme où l'on perçoit l'irrégularité de ce cœur fatigué :

L'heure de ma mort, depuis dix-huit mois,
De tous les côtés sonne à mes oreilles.
Depuis dix-huit mois d'ennuis et de veilles,
Partout je la sens, partout je la vois.

Plus je me débats contre ma misère,
Plus s'éveille en moi l'instinct du malheur;
Et dès que je veux faire un pas sur terre,
Je sens, tout à coup, s'arrêter mon cœur.

Ma force à lutter s'use et se prodigue,
Jusqu'à mon repos, tout est un combat;
Et comme un coursier brisé de fatigue,
Mon courage éteint chancelle et s'abat (33).

L'on peut donc dire qu'il a vécu la majeure partie de ses dix-sept dernières années dans un état de dépression physique, le moins propre aux efforts de volonté. Le sommeil le fuyait. Ses dernières paroles le disent avec assez d'éloquence : « Dormir!... enfin je vais dormir. » Et, pendant ces veilles forcées, son esprit ressassait tous les « ennuis » dont il parle : déceptions du passé, détresse du présent. Le mot « détresse » peut surprendre, au moment où la gloire lui vient. Sans doute, à partir de 1847, le triomphe de *Caprice*, les succès des autres comédies ou proverbes, la réalisation de ses rêves d'adolescent, ne laissèrent pas Musset indifférent; même son élection à l'Académie française (34) lui fut une satisfaction. Ce coup de lumière qui tombait sur l'écrivain, illumina un temps la vie de l'homme.

Il est étrange, — confiait-il à sa mère (35) — et il est vraiment bien heureux que, dans le moment même où je perdais tout, le hasard ait pris soin de moi, pour ainsi dire, de me donner le moyen de me tirer d'affaire de la manière la plus agréable et la plus conforme à mes goûts. Je puis bien, entre nous, mettre un peu de côté la modestie; il est certain que, dans ce moment, je suis à la mode. Je ne crois pas qu'il y ait un théâtre qui ne fût prêt à m'ouvrir ses portes. J'ai des demandes de tous côtés,

(32) Ce séjour du poète à Plombières eut lieu probablement en 1845. A cette époque, Musset écrivait à Buloz : « J'ai dû m'abstenir de tout travail. » Sa santé se trouvait donc très compromise. (Cf. M^{me} Pailleron, *La Revue des Deux-Mondes et la Comédie Française*, chapitre premier.)

(33) Ce sont là les derniers vers écrits par Musset, en 1857.

(34) Le 13 février 1852.

(35) Dans une lettre écrite le 27 juillet 1848.

mais je suis et veux être fidèle au Français. *Il ne faut jurer de rien* a été joué avec un talent et un ensemble tel qu'il n'y a certes pas de troupe en Europe capable d'en faire la moitié autant. C'est l'avis de tout le monde... Je ne quitte plus la rue de Richelieu, tant que le public, bien entendu, viendra et voudra, car, hélas! ce tout puissant public est seul arbitre de tout. Gare l'eau, s'il se fâche.

Et quelques mois plus tard, il écrivait à Tattet (36) :

J'avais, chez Pleyel, ce qu'on me fait l'immense honneur d'appeler mon public. Vous savez qui je veux dire : tout ce monde charmant, qu'on dit envolé, était là tout comme l'an passé. Les petits becs roses sortaient des chapeaux et les menottes blanches des mitaines. Maintenant, je vais avoir affaire, ces jours-ci, à sa majesté le suffrage universel, et ensuite à la clique des feuilletons. A vous dire vrai, je m'en moque un peu à cause de la matinée vraiment charmante pour moi que j'ai eue rue Rochechouart. Les prestolets auront beau faire, leurs plâtras n'écraseront pas une feuille du petit bouquet qui m'a passé sous le nez.

Donc Musset retrouva alors, pour quelque temps, l'optimisme d'autrefois. Mais il était déjà trop tard. Quand je dis : trop tard, je pense non à l'écrivain, qui recommença à produire des œuvres de qualité, mais à l'homme. La machine était usée; les habitudes mauvaises lui étaient venues des besoins. Et puis, tant d'épines se mêlaient au bouquet dont parle Musset! En veut-on quelques exemples? En 1848, au lendemain de ses premiers triomphes scéniques, la Révolution éclate; la famille d'Orléans est chassée du trône; les émeutes se succèdent; les théâtres ferment leurs portes; et, quand ils les rouvriront, un public plus mêlé remplira la salle; tout cela n'était pas fait pour séduire Musset. Bien plus, au mois de mai, le ministre de l'Intérieur, le docteur Recurt (37), enlevait au poète son poste de bibliothécaire, comme on congédierait un valet (38). Certes, la plupart des journaux s'élevèrent contre cette mesure (39); et l'accent de certaines protestations (notamment celle d'Alexandre Dumas, dans la *France Nou-*

(36) Le 26 mai 1849, après la première de *On ne saurait penser à tout*.

(37) Et non Ledru-Rollin, comme l'écrit M^{me} Martellet, dans *Musset intime*.

(38) Voici comment Musset apprit la nouvelle : « Citoyen, j'ai le regret de vous annoncer que, par un arrêté du 5 mai courant, le Ministre vous a admis à faire valoir vos droits à la retraite. Salut et fraternité. — Le secrétaire général : Carteret. » Et Musset, en publiant cette lettre dans la *Patrie*, du 19 juin 1848, ajoutait : « Cette lettre, vous le voyez, est aussi claire que laconique. Quant aux droits à la retraite, il faudrait que j'eusse été nommé bibliothécaire à l'âge où j'apprenais à lire. »

(39) La *Providence*, l'*Artiste*, le *Charivari*, la *Patrie*, etc...

velle) (40), toucha Musset (41), mais le procédé ne l'en avait pas moins blessé; et la suppression de son traitement posait à nouveau pour lui cette question d'argent qui l'irritait plus que toute autre. Mieux encore : l'Académie française, émue de l'aventure, voulut témoigner au poète sa sympathie. L'intention était excellente; mais la Compagnie la réalisa avec tant de maladresse, qu'elle pensa tout gâter. Elle attribua à Musset, vers le milieu d'août (42), le Prix Maillé-Latour-Landry, prix destiné « à un jeune écrivain ou artiste dont le talent, déjà remarquable, paraîtra mériter d'être encouragé à poursuivre sa carrière dans les lettres ou les beaux-arts ». Traiter ainsi, en débutant, l'auteur du *Spectacle*, des *Nuits* et du *Souvenir*, l'homme dont les « pièces » triomphaient à la Comédie Française, au « Théâtre historique », c'était lui jeter le pavé de l'ours. Venant de l'Académie, ce geste atteignit Musset au point sensible. Il accepta cependant la couronne qu'on lui tendait; il dut même en remercier le directeur (43), mais il n'en fut pas moins blessé (44), et le prouva en versant le montant du prix à une caisse de secours pour les victimes de la Révolution (45). Décidément, c'est peu de chose que la gloire. L'Académie se chargea de l'apprendre encore à Musset,

(40) C'était une lettre ouverte au D^r Recurt. On y lisait : « Comment! voilà un écrivain qui a doté notre langue d'une admirable poésie; voilà un poète qui est le frère de Lamartine, de Hugo, de Byron; voilà un romancier qui est le rival de l'abbé Prévost, de Balzac, de George Sand; voilà un auteur dramatique qui, avec un seul acte, a fait gagner à la Comédie Française plus d'argent que vous ne lui en donnez, vous, en six mois; voilà enfin un de ces penseurs qui n'ont pas une seule fois sacrifié la dignité de l'art aux ambitions de la fortune et de la position; voilà un génie qui n'a demandé à Dieu et aux hommes que la liberté de vivre et de penser à son aise... et il se trouve un ministre qui passe, et qui, en passant, lui prend (pour y mettre qui donc?) la place qui lui assurait cette liberté... Ils ne savent donc pas, les hommes qui font de pareilles choses... qu'il y a une royauté que ni émeute, ni barricade, ni révolution, ni république ne changeront : c'est la royauté de la pensée, du génie. » (*France nouvelle*, 16 juin 1848.)

(41) Dès le 16 juin, Musset écrivait à Dumas : « Je viens de lire la *France nouvelle* et j'irai vous serrer la main. Mais il faut que je vous remercie à l'instant même de la vive émotion que je ressens. Vous me rendez fier, mon ami, et vous me donnez le droit de l'être, lorsqu'un homme tel que vous daigne écraser une petite maladresse sous de si belles, si braves et si nobles paroles. Une autre impression encore m'a été au cœur, c'est notre vieille amitié toujours jeune. »

(42) Exactement le 17 août 1848.

(43) Par une lettre, fort brève, en date du 25 août 1848.

(44) Dès le 17 août, il écrivait à son frère Paul : « J'étais averti que l'Académie me donnait un prix, mais je ne savais pas en quels termes. On vient de me le dire et je les trouve blessants. Il y a vingt ans que j'écris; j'en ai tout à l'heure trente-huit... Puis-je à mon âge me laisser traiter d'écolier? Que faire? »

(45) Par une lettre du 20 août au *National* : « L'Académie française m'a fait l'honneur... de me donner le prix fondé, comme encouragement, par M. le comte de Maillé-Latour-Landry... Voulez-vous être assez bon pour ajouter cette somme à celles que vous avez déjà reçues en faveur des victimes des événements de juin 1848. »

d'une seconde manière. Le poète voulut rejoindre sous la coupole, ses anciens compagnons. Ambition légitime : nul écrivain n'était alors plus apprécié que lui. Rappelons-nous son mot : « je suis à la mode ». Donc il posa sa candidature, je devrais dire ses candidatures, tant on s'ingénia à le faire attendre. Avait-il commis quelque bévue en faisant la tournée de ses visites? (46) Sa réputation lui nuisait-elle? la plupart des académiciens ne voyaient-ils toujours en lui que l'auteur des *Marrons du Feu*, de l'*Andalouse*, et de la *Ballade à la lune*? On lui marchanda son fauteuil, peut-être à cause de la vogue qui le portait. L'Académie précède rarement le verdict de la foule; mais il ne lui plaît point de le suivre de trop près. Donc, en janvier 1848, quand Musset se présenta à la succession de Ballanche, on lui préféra M. Vatout. Je sais bien que Louis-Philippe avait fait campagne pour ce dernier (47); mais enfin, se voir distancé par pareil adversaire et dans des conditions presque écrasantes (48), il y avait de quoi piquer au vif l'amour-propre du poète. Aussi, lorsqu'en 1849, l'*Événement* fit mention de lui parmi les candidats à un nouveau fauteuil, écrivit-il au directeur du *National* pour démentir qu'il fût sur les rangs (49). Pourtant, en mars 1850, il posa sa candidature à la succession de l'abbé Féletz. Cette fois, le poète se heurtait à forte partie : à Nisard et à Montalembert. Cinq scrutins se succédèrent (50) sans résultat. Et la Compagnie renvoya l'élection à plus tard, après avoir, au dernier tour, accordé seize voix à Nisard, douze à Montalembert, cinq à Alfred de Musset. Il n'y avait pas là de quoi le satisfaire. Mais on décida que les trois écrivains seraient élus au fur et à mesure des vacances. Nisard succéda donc à Féletz, en 1850; Montalembert remplaça Joseph Droz au début de 1851; enfin, le 12 février 1852, Musset était appelé au fauteuil de Dupaty. Encore fallut-il deux votes pour

(46) Je pense à l'aventure qui lui arriva lors de sa visite au comte de Saint-Aulaire (cf. M^{me} de Janzé, *Études et récits sur Alfred de Musset*) : « Un chien misérable était entré avec le poète chez l'académicien, L'hôte et le visiteur, croyant chacun que la bête appartenait à l'autre, la supportèrent durant plusieurs heures. »

(47) M. Vatout avait bien quelques titres académiques. Historien, il avait publié des études sur les gouvernements représentatifs au Congrès de Troppau (1822), sur la *Conspiration de Cellamare* (1832) et une *Histoire du Palais-Royal*. Mais surtout, il avait été le secrétaire de Louis-Philippe, avant son avènement. Le roi fit de lui un conseiller d'Etat et lui confia la direction des bâtiments civils. M. Vatout devait suivre le souverain dans son exil.

(48) Dix-huit voix contre deux au poète.

(49) Lettre du 11 janvier 1849 : « Monsieur, j'apprends que le journal l'*Événement*, à propos des élections à l'Académie, porte mon nom sur la liste de ce qu'il appelle ses candidats. Je n'ai l'honneur ni le désir d'en faire partie... »

(50) Le 17 mars 1850. Cf. Lods, *Premières éditions d'Alfred de Musset*. (Mercure de France, 1^{er} septembre 1927.)

enlever la place. On le voit, l'Académie se fit prier. Et le poète fut obligé de comprendre qu'il n'occupait pas la même place dans le jugement des doctes que dans les préférences du public. Aussi bien, la critique ne lui ménageait-elle pas les avertissements. La réussite du *Caprice*, à la Comédie Française (51), avait un temps paralysé les censeurs les plus déterminés; ils furent alors unanimes à reconnaître le succès, quelques-uns avec joie, d'autres à contre-cœur. Ces derniers se ressaisirent vite; tandis que les directeurs de théâtres montaient d'autres comédies du *Spectacle*, ils se convainquirent que la salle se trompait en faisant fête à la *Porte ouverte*, à *Il ne faut jurer de rien*, au *Chandelier* (52); rebelles à la poésie de l'atmosphère, aux qualités du dialogue, ils s'attachaient à certaines gaucheries techniques, voire à l'immoralité du sujet. Dès lors, l'œuvre de Musset devint leur cible de prédilection. Toute occasion leur était bonne pour l'attaquer : la moindre défaillance dans l'interprétation, le moindre fléchissement dans l'enthousiasme du public. Cette hostilité acharnée, Alfred en a souffert. Il a beau professer que l'opinion de la critique lui importe peu (53), il comprend qu'après lui avoir fait attendre la gloire le plus longtemps possible, on essaie de la lui arracher; et, tant d'injustice le blesse. En outre, certaines de ces attaques se font si brutales! En 1849, à propos de la première de *Louison*, Auguste Vacherie écrivait :

La représentation d'*André del Sarto* n'était que l'effacement de la réputation, la représentation de *Louison* est l'effacement de l'esprit... Ah! cet homme qui était un poète et qui n'est plus qu'un tombeau... Alfred de Musset n'a été, pour l'immense majorité du public, qu'un extravagant crétin jusqu'au jour où il n'a plus eu de talent. Quand il a eu bien étouffé trois ou quatre ans de flamme sous quinze ans de cendres... le succès est accouru à lui... La critique et le public sont responsables, devant l'art et devant la postérité, de la mort subite de ce gracieux esprit qu'un meilleur accueil aurait perpétué peut-être... C'est irrévocable et ne remettez pas le passé en cause : Musset est mort. L'écrivain actuel n'a rien à faire avec lui. La pluie de septembre ne rouille pas les rayons d'avril (54).

Pas un mot, là, qui ne doive éveiller chez le poète les échos les plus angoissés. Et chaque fois qu'il apporte au public

(51) Le 27 novembre 1847.

(52) Montés, tous trois, en 1848.

(53) Lettre à son frère (17 août 1848) : « Quand la critique me fait de ces compliments-là, je les méprise; mais, de la part de l'Académie, c'est plus grave. »

(54) Critique sévère, même pour *Louison*. Gautier, tout en formulant des réserves, reconnaissait : « Tout ce que nous disons là n'empêche pas *Louison* d'être une œuvre qui ferait la réputation d'un autre poète. » (*Moniteur universel*, février 1849.)

quelque œuvre nouvelle, les détracteurs la comparent aux ouvrages d'autrefois, qu'ils avaient méconnus les premiers. En juin 1852, dans son discours de réception à l'Académie, juge-t-il ce qu'il a écrit en toute modestie? des voix l'accusent de palinodie, de servilité. « C'est là, écrit Edouard Houssaye, le service funéraire du poète » (55); « son discours, ajoute Jules Lecomte (56), sera parmi ses œuvres les plus médiocres, et ajoutera une preuve déplorable à ce qu'on sait de l'abaissement de ce talent trop vanté et qui, forme même à part, n'a pas l'air d'être bien maître de sa pensée »; et Cormenin (57) de conclure : « se ranger devient une mode. Il a renié justement ce qui est sa force, sa vie, son sang; la circulation même de son talent. Il a si bien voulu disparaître et faire le mort, que, juste punition, il en mourra ». Petits ennuis, dira-t-on; mais il y avait, dans ces attaques, un parti pris, le plus paralysant; quoi qu'entreprit le poète, il faisait fausse route; se taisait-il? ses habitudes le perdaient; produisait-il? on s'ingéniait à déprécier ses ouvrages. Laisait-il représenter quelques pièces du *Spectacle*? Ce n'était pas du théâtre. Essayait-il d'écrire quelque comédie nouvelle? On regrettait qu'il n'eût pas recommencé les *Caprices de Marianne*. Après 1840, avec ses nerfs irrités d'un rien, ces petites blessures suffisaient à lui gâter la grande joie de son succès.

Encore s'il avait senti auprès de lui ceux qui naguère l'encourageaient: famille ou amis! Mais, peu de temps après qu'Alfred Tattet se fût exilé près de Fontainebleau, voici que le foyer familial se dispersa (58). La sœur du poète épouse M. Lardin; elle s'établit à Angers, et M^{me} de Musset l'y suit. Paul de Musset profite de sa liberté pour voyager; même lorsqu'il est à Paris, les deux frères vivent chacun de son côté. Enfin, la marraine, à son tour, se fait plus lointaine (59); le jour n'est pas loin où la santé de son mari l'obligera à s'enterrer en Touraine. Sans doute, il serait exagéré de prétendre que Musset fut abandonné. Sa mère lui avait choisi, pour tenir son intérieur, une gouvernante, M^{lle} Collin (60), qui remplit son rôle sans défaillance; et puis, malgré la distance, les vieilles affections lui restaient fidèles; d'Angers, de Fontainebleau, de Vernon (61), des lettres lui arrivaient qui le

(55) Dans l'*Artiste*, du 1^{er} juin 1852.

(56) *Estafette*, du 1^{er} juin 1852.

(57) *Revue de Paris* (juin 1852).

(58) Au début de l'année 1846.

(59) Après 1844, les billets échangés par Musset et elle se font beaucoup plus rares.

(60) Qui, devenue M^{me} Martellet, devait publier : *Musset intime et Dix ans chez Alfred de Musset*.

(61) Où M^{me} Jaubert s'était installée avec son mari.

félicitaient lorsqu'on venait de jouer une de ses pièces. Mais, comment des lettres auraient-elles pu lui rendre ce qui lui manquait : ces entretiens à cœur ouvert, dont il avait l'habitude et le besoin? Depuis sa jeunesse, un penchant l'entraînait, avant de confier ses joies et ses peines au public, à les narrer à quelques familiers. Il se racontait à ses confidents avec toute sa sincérité, mais aussi avec tout son esprit; eux, Tattet ou M^{me} de Castries, ou M^{me} Jaubert, savaient l'écouter, répondaient sur le même ton; le plus souvent, Musset sortait de ces causeries plus léger; son équilibre lui était revenu. Seulement, il fallait que ses confidents le connussent assez pour ne point le heurter, qu'il fût sûr de leur affection et de leur discrétion, qu'il les sentît d'esprit délié. Quel nouveau venu pourrait remplacer ces vieux amis si pleins de tact? Ceux-là même qui le voudraient n'y réussiraient pas (62). Et Musset s'en doute. Voilà pourquoi il écrivait à sa mère :

Il est vraiment bien heureux que, dans le moment même où je perdais tout, le hasard ait pris soin... de me donner le moyen de me tirer d'affaire de la manière la plus agréable.

Voilà pourquoi, chaque fois qu'il va livrer, au théâtre, quelque bataille nouvelle, il se tourne vers les affections d'autrefois, déplore leur éloignement, les appelle au secours (63), leur raconte la victoire. Qu'on relise les lettres qu'il écrivit alors à Alfred Tattet; dans toutes, on perçoit le regret de l'absence. C'est que jamais les encouragements de l'amitié ne lui furent aussi nécessaires qu'en ces années où l'amour s'en va de lui. Quelques femmes passeront encore dans sa vie : M^{me} Allan, d'autres actrices, Louise Colet (64). Mais ces liaisons s'espacent de plus en plus; à peine les a-t-il nouées, il en est déjà las. Ses exigences contradictoires ne sont jamais satisfaites; son humeur, de plus en plus instable, rend presque impossible la vie commune. Et pourtant, aujourd'hui comme autrefois, une vie sans passion lui paraît vide. Comment ne se sentirait-il pas malheureux? Il rêve d'une existence passionnée; il se voit incapable d'aimer vraiment et d'être aimé; il vieillit presque seul. A quel pessimisme ses réflexions devaient l'amener, pendant les heures où il se trouvait en face de lui-même! Aussi se fuit-il.

Il cherche le mouvement, le bruit du dehors, tout ce qui

(62) Je pense à Augustine Brohan. (Houssaye : *Un Roman inédit d'Alfred de Musset*, *Figaro*, 28 août 1882.)

(63) Le 17 octobre 1845, quand Boccage, directeur de l'Odéon, parlait de monter un *Caprice*, Musset écrit à Tattet : « Il faut donc que je sois à Paris... J'espère que vous y viendrez. C'est votre devoir d'y être; vous aurez le droit de partager les pommes cuites jetées à votre ami. »

(64) La liaison avec M^{me} Allan se place en 1850. Quant à Louise Colet, elle passa dans la vie de Musset — pendant quelques jours — en 1852.

étourdit. Il va chez les filles, il se fait le client assidu de certains cafés. Il n'y a là nulle nouveauté, dira-t-on; dès sa jeunesse, on l'apercevait en compagnie galante, on le rencontrait souvent au Café de Paris. Mais jadis, lorsqu'il s'approchait de celles qu'il a nommées les « prêtresses infâmes de la nuit », lorsqu'il suivait Marco chez elle (65), c'était dans une heure de détresse, ou après quelques agapes nocturnes. Abandon passager; pris de dégoût, il se ressaisissait bien vite et repartait à la poursuite de l'amour idéal. Désormais, c'est la liaison de sentiment qui devient l'exception. « Alfred continue à être plongé dans les filles; et il y laissera son génie et sa santé. Quel affreux suicide », écrit bientôt Tattet (66). Et, de fait, Musset se tourne vers elles avec une sorte de rage froide. Célèbre-t-il quelque succès? elles sont toujours de la fête. Houssaye en donne deux exemples dans ses *Souvenirs* (67). Après la mise à la scène de *Il ne faut jurer de rien*, Musset pria quelques amis à souper. Roger de Beauvoir, Houssaye lui-même, étaient du nombre. Cinq jolies femmes, toutes d'humeur facile, étaient invitées aussi, parmi lesquelles une danseuse du nom d'Hélène; et l'hôte, nous dit-on, développa ce paradoxe : la femme ne s'élève qu'à force de chutes. Quelques années plus tard, lorsque Véron lui eut payé le manuscrit de *Carmosine*, autre souper aux « Frères Provençaux ». Cette fois, Musset n'avait convié aucun camarade, seulement des femmes, « d'un monde très contestable ». C'est en leur compagnie qu'il fêta sa chance, au champagne frappé. De la beauté, dans un cadre luxueux, avec l'adresse d'un éclairage favorable, la blancheur éclatante d'une table bien disposée, le parfum des fleurs, le pétilllement des vins de marque, il n'en demande plus davantage. Les charmes de Rosalinde et la saveur de lacryma-christi ne suffisaient-ils pas au bonheur d'Octave? De même, quand il allait jadis au Café de Paris (68), c'était pour y retrouver une bande de camarades; il recherchait leur compagnie, bien plus que le plaisir de boire. Tandis que maintenant! Après 1845, lorsqu'il entre chaque soir au Café de la Régence (69), il arrive qu'il échange quelques phrases avec certains habitués, qu'avec eux il fasse une partie : échecs ou whist. Mais, aucune affection ne le lie à ces hommes-là. Souvent, il reste seul à sa table, la soirée entière. Il demeurait là de huit heures du soir à minuit; et il buvait ce mélange dont il avait l'habitude : absinthe et

(65) *Confession d'un Enfant du siècle* (II^e partie, chap. IV).

(66) Dans une lettre à Guttinguer, 1844.

(67) *Figaro*, du 11 septembre 1882.

(68) Avant l'aventure d'Italie, ou pendant le « second printemps ».

(69) On le voyait parfois aussi au « Divan Le Pelletier ».

bière de Strasbourg (70). De temps à autre, il laissait tomber dans son verre, les cendres de son cigare, puis, l'esprit ailleurs, il avalait cette mixture. Ainsi Octave, Rosalinde en visite, Cœlio absent, Marianne aux vèpres, s'enivrait seul de lacryma-christi. Au reste, l'ivresse de Musset n'avait rien de scandaleux; c'était une sorte d'engourdissement. A part quelques incartades que l'on pourrait compter sur les doigts, le poète gardait de la tenue; assis droit à sa table « il avait encore la majesté d'une jeunesse vigoureuse ». Lorsqu'il se levait, pour sortir, appuyé sur une badine très frêle, marchant un peu comme un somnambule, « personne ne lui offrait le bras, ç'eût été l'offenser mortellement » (71); et d'ailleurs, le plus souvent, il n'en avait pas besoin. Seulement cette « intoxication méthodique » créait en lui une « sorte d'hypnotisme lucide ». « Ses traits se tendaient, ses yeux sanglants sortaient de leur orbite, comme par l'effet d'une congestion cérébrale, et de fait ce n'était pas autre chose », ainsi le peint d'Orcet, qui fut souvent son partenaire à la Régence; et l'on évoque les vers qu'il écrivait jadis :

Si loin que la haine
De cette destinée aveugle et sans pudeur
Ira, je veux aller. J'aurai du moins le cœur
De la mener si bas que la honte l'en prenne (72).

En fait, dans ses heures de réflexion, sa déchéance lui était une amertume de plus (73). Pourtant, il s'y abandonnait avec acharnement et, par moment, il recherchait cet engourdissement comme un remède :

Qu'un sot me calomnie, il ne m'importe guère,
Que, sous le faux semblant d'un intérêt vulgaire,
Ceux mêmes dont hier j'aurai serré la main,
Me proclament ce soir, ivrogne et libertin,

Ils sont moins mes amis que le verre de vin
Qui, pendant un quart d'heure, étourdit ma misère;
Mais vous, qui connaissez mon âme tout entière,
A qui je n'ai jamais rien tu, même un chagrin,

(70) Cf. les *Petits Mémoires*, de Ph. Audebrand, entre autres témoignages.

(71) Ces quelques citations sont empruntées à l'étude, déjà citée, de M. d'Orcet.

(72) En 1831, dans les *Vœux stériles*.

(73) Cf. une lettre de Buloz à Paul de Musset (1^{er} février 1867) : « Je suis venu plus d'une fois à son appel pour le sauver de lui-même, et le tirer des pièges où il se laissait prendre, mais je ne l'ai pas sauvé du désespoir qui frappait si souvent à la porte de ce cher et malheureux grand poète. D'autres ont-ils fait ce miracle? et à quelles conditions? Pour moi, je suis incrédule. »

Est-ce à vous de me faire une telle injustice,
Et m'avez-vous si vite à ce point oublié?
Ah! ce qui n'est qu'un mal n'en faites pas un vice.

Dans ce verre où je cherche à noyer mon supplice,
Laissez plutôt tomber quelques pleurs de pitié
Qu'à d'anciens souvenirs devrait votre amitié (74).

Quel est ce mal dont il parle? M. Henriot, dans son livre sur *Alfred de Musset*, s'est posé la question. Il a cru apercevoir une réponse dans ce sonnet même, dans quelques autres textes. Le poète aurait été atteint d'épilepsie. Il n'y a rien là d'impossible; mais avant d'adopter pareille hypothèse (75), on voudrait des textes plus probants; or, nul contemporain ne parle nettement du haut-mal, à propos de Musset; pas même George Sand, pas même M^{me} Allan, dans ses lettres si franches à M^{me} Samson-Toussaint. On nous parle bien de visions, qui entraînaient chez le poète une sorte de demi-délire; mais de là à l'épilepsie, il y a de la distance. Et d'ailleurs, ces crises-là ne le poussaient pas à s'étourdir; lorsqu'elles le prenaient, il se soignait, au contraire (76). Le mal qu'il cherchait à oublier était surtout moral : cet ensemble de défiances, d'amertumes, de scepticisme que la vie lui avait apporté. « Sans courage contre la réalité », il s'y est « dérobé... par l'ivresse » a écrit Alton-Shée (77); il voulait donner « à la réalité, la teinte du rêve », affirmait M. d'Orcet, et Arsène Houssaye rapportait ces propos du poète :

Tandis que vous restez attachés à ce monde, moi je prends mon billet pour les mondes inaccessibles. La question, quand on est poète, c'est de lâcher la bride aux quatre chevaux qui emportent nos passions... Vous avez trop d'esprit pour ne pas comprendre que si je traîne à souper des créatures qui ne sont encore des femmes que parce que l'habit fait le moine, c'est qu'elles me mettent sur le chemin de mes visions (78).

Donc en s'enivrant, Musset tâchait de faire taire les forces mauvaises qui l'empêchaient de vivre et de produire. Il voulait, a écrit Jacques Raynaud, séparer « de son corps, dont il était las, cette âme aux aspirations insatiables » (79).

(74) Sonnet écrit le 13 août 1844.

(75) M. Henriot dit lui-même (p. 109) : « Hypothèse, peut-être; mais qu'on ne peut s'empêcher de formuler, dès l'instant qu'elle vient à l'esprit. »

(76) Ainsi, en 1849, lorsque, pris de délire, chez M^{me} Allan, il appela M^{me} Colin.

(77) Dans ses *Mémoires* (premier volume, pp. 106 et suivantes).

(78) Cf. *Figaro*, 11 septembre 1892.

(79) *Portraits contemporains*, 1864 (pp. 181-190).

Disons simplement que, dans les premiers temps, avant que l'absinthe lui fût devenue un besoin, il eut recours à elle comme au seul stupéfiant qui lui parût assez énergique pour apaiser ses crises nerveuses. A cet excitant redoutable, il demandait — si paradoxale que semble la chose — le calme, l'équilibre, et momentanément il obtenait tout cela. Victoire à la Pyrrhus. Car au fond de son verre, il trouvait l'aggravation irrémédiable de son déséquilibre. Un contemporain ou plutôt une contemporaine (80) a bien résumé le problème, « il tâcha de ne plus souffrir des mêmes maux et s'en créa d'autres qui nous l'ont enlevé ». C'est qu'alors Musset se trouva acculé à ce dilemme : pour rendre tolérable son existence présente, il lui fallait compromettre sa vie de demain.

Après cela, quand, sur son passage, on murmurait avec Delacroix : « Pauvre cher poète, où vas-tu ? (81) on ne croyait pas si bien dire. Car il assistait sans illusion à sa lente agonie. Je ne sais pourquoi, lorsqu'on tente de se représenter le Musset des dernières années, on l'imagine dépouillé de son esprit et de sa lucidité. Rien n'est plus faux. Les œuvres qu'il écrit alors et la correspondance du moment suffisent à l'attester. A travers elles, on reconnaît le visage d'autrefois. Quelques-unes de ses plus délicates attentions, de ses plus fines trouvailles datent de cette époque.

C'est alors que, corrigeant les épreuves de ses premiers poèmes, et évoquant ses souvenirs d'amitié, il envoie à Tattet l'émouvante lettre que l'on connaît (82). Emile Augier se présente-t-il à l'Académie française en avril 1857 ? Musset souffre déjà de la crise cardiaque qui va l'emporter peu de jours après ; son médecin lui prescrit le lit ; mais le poète prévoit que la lutte sera sévère (83). Il se traîne jusqu'à l'Institut, ajoute sa voix à celles qui font triompher l'ami qu'il estimait, puis se recouche pour ne plus se relever : un nouveau fauteuil sera bientôt vacant, où Laprade pourra prendre place. De même, il a beau paraître indifférent aux problèmes artistiques, l'enthousiasme de jadis n'est pas mort en lui. En 1846, le Gymnase annonce une pièce : *Clarisse Harlowe*, tirée du chef-d'œuvre anglais par M. Léon Guillard. Musset n'a garde de manquer le spectacle ; l'adaptation lui paraît heureuse ; Rose Chéri prête à l'héroïne sa grâce et son talent ; voilà le poète conquis, « presque aussi enthousiaste de Rose Chéri, dit le biographe, qu'il l'avait été de Rachel et de Pauline Garcia ». Pendant des soirées de suite, il ne

(80) Encore Jacques Raynaud. (*Portraits contemporains.*)

(81) Anecdote racontée par Ph. Audebrand. (*Petits mémoires du XIX^e siècle.*)

(82) Lettre écrite le 14 septembre 1851.

(83) Laprade n'étant pas un concurrent à dédaigner.

manque pas une représentation, comme il faisait au bon vieux temps (84). C'est qu'il garde son goût de la beauté et du théâtre. On le vit, quelques mois plus tard, après le triomphe de *Caprice*. Les directeurs de scène lui demandent des pièces. Il secoue sa léthargie (85); il se met au travail avec autant d'ardeur que jamais. L'ouvrage, une fois sur pied, il s'enquiert avec fièvre de ses interprètes, surveille les répétitions. D'ailleurs, il n'a rien renié de ses préférences artistiques. Houssaye raconte, à ce propos, une étrange aventure (86) : dans les derniers mois de sa vie, un désir hantait le poète, celui de revoir au Louvre les chefs-d'œuvre qu'il aimait, mais de les revoir sans être bousculé par la foule, distrait par son mouvement, choqué par ses réflexions; il rêvait de se trouver seul en face d'eux. Houssaye s'entremet, il parla au Conservateur du Musée Nieuwerkerke, et accompagné par lui, Musset put — une fois la nuit tombée — rendre, à la lumière des flambeaux, une ultime visite aux maîtres de l'Ecole italienne. Il arrive aussi que des questions de métier le préoccupent pendant des jours. Charpentier insiste-t-il pour faire imprimer les *Derniers moments de François I^{er}*? Voilà le poète aux champs, il ne veut pas les imprimer tels quels; il ne se sent pas le courage de les reprendre et il proteste (87). Une faute d'impression se glisse-t-elle dans le manuscrit de *Carmosine*? D'urgence, il écrit à Véron, comme il avait écrit en toute hâte à Charpentier (88). On le voit, sa nature, ses goûts, restent les mêmes. Son esprit aussi. Il suffit, pour s'en convaincre, de parcourir sa correspondance. Si nous n'avions qu'elle pour nous faire une image de Musset vieillissant, personne ne pourrait deviner qu'il ait changé le moins du monde. Elle est, comme autrefois, rapide, alerte, pleine d'images qui passent en éclair, et d'ironies. La Révolution de Juillet a interrompu les représentations de *Il ne faut jurer de rien*. Voici comme il raconte la chose :

Je ne vous dirai rien des horreurs qui se sont passées; c'est trop hideux. Au milieu de ces aimables églogues, vous comprendrez que le pauvre oncle Van Bück est resté dans l'eau. Il avait pourtant réussi, et je puis dire complètement, sans exagération. C'était

(84) Cf. Paul de Musset, *Biographie* (pp. 303-304.)

(85) Musset, qui n'avait rien écrit en 1846 et 1847, se remet alors au travail et, pendant plusieurs années, recommence à produire.

(86) Article VII des *Souvenirs : Les Derniers Jours d'Alfred de Musset*.

(87) De là sa lettre de janvier 1850 : « Je suis vraiment désolé, mon cher ami, de voir que... nous imprimions des choses qui ne valent rien. »

(88) Lettre du 4 novembre 1850 : « Ce soir seulement, j'y trouve une seule faute, et le malheur veut qu'elle soit dans les vers... Je ne saurais vous dire combien cela me désespère... » Et la chose le bouleversait à tel point, qu'il y revient, quatre jours plus tard, le 8 novembre, dans une lettre à son frère.

justement la veille de l'insurrection. J'avais encore trouvé une salle toute pleine et bien garnie de jolies femmes, de gens d'esprit; un parterre excellent pour moi, de très bons acteurs, enfin tout pour le mieux. J'ai eu ma soirée. Je l'ai prise, pour ainsi dire, au vol... Le lendemain, bonjour! acteurs, directeur, auteur, souffleur nous avions le fusil au poing, avec le canon pour orchestre, l'incendie pour éclairage et un parterre de vandales enragés. La garde mobile a été si admirablement intrépide que ce seul spectacle, heureusement, nous a donné encore de bons battements de cœur. C'étaient presque tous des enfants. Je n'ai jamais rien rêvé de pareil (89).

En 1848, on s'apprête à monter *Andrea del Sarto*. Il l'annonce ainsi à sa mère :

Cela m'amuse infiniment de voir enfin grimper sur les planches cette petite pièce. Elle est, du reste, bonne à marier; elle a aujourd'hui dix-sept ans (90).

Tattet vient de lui adresser des reproches pour n'être point venu à Fontainebleau, et lui de s'excuser :

J'avais résolu de vous aller voir; j'en atteste... deux témoins purs, sinon sans tache, ma malle et M^{lle} Colin, l'une faisant l'autre. Demandez-leur s'il n'est pas vrai qu'elles sont, depuis huit jours, dans l'attente, et que tous les matins on déballe une à une mes chemises. Pour toute réponse à votre lettre de reproches, je voulais me mettre moi-même à la poste; les dieux en ont ordonné autrement (91).

Partout circule la même verve, encore un peu, on dirait le même optimisme. Partout aussi on retrouve la même clairvoyance. Peu après 1840, Maxime Du Camp, qui s'essayait à la poésie, envoya quelques poèmes à Musset et à Hugo en leur demandant leurs avis (92).

Monsieur, répondit Alfred, je suis bien en retard envers vous; une indisposition qui m'a retenu quelque temps au lit m'a empêché de vous remercier plus tôt des vers que vous avez bien voulu m'adresser et qui m'ont fait le plus grand plaisir. Vos vers sont jeunes, monsieur, vous l'êtes aussi sans doute. Ils m'ont rappelé le bon temps, le premier, qui n'est pas encore très loin de moi. Je serais charmé que ma bonne étoile pût me faire faire plus ample connaissance avec vous.

Et comme il juge les autres, il continue à se juger lui-même, sans complaisance exagérée. Les ovations du public ne le

(89) Lettre à Tattet (1^{er} juillet 1848). La première de *Il ne faut jurer de rien* avait eu lieu le 22 juin.

(90) Lettre du 27 juillet 1848.

(91) Lettre du 26 mai 1849.

(92) C'est Maxime Du Camp qui rapporte l'anecdote dans ses *Souvenirs littéraires*.

gonflent pas de vanité; et pas davantage, plus tard, les attentions de la cour impériale. Certes, à voir ses pièces si délicatement interprétées (93), il éprouve de la joie. Mais sa candeur et sa modestie demeurent entières : « Il restera quelques vers de moi », dit-il un jour; et il voyait à merveille les faiblesses de ses ouvrages. Aussi, lorsqu'il fut reçu à l'Académie, glissa-t-il dans l'éloge de son prédécesseur, quelques appréciations sévères sur les égarements de sa propre jeunesse. Ce fut un tolle. Déprécier les *Contes d'Espagne* quand on loue l'œuvre de Dupaty! On ne voulut pas admettre qu'il pût être de bonne foi. Et pourtant, il parlait en toute sincérité. A quelles réflexions devait l'entraîner cette clairvoyance, lorsqu'elle lui présentait les défaillances où sa vie s'abîmait. Voilà peut-être sa pire souffrance : c'était de voir ses erreurs, de se condamner et pourtant de continuer.

Aussi, écœuré de lui-même, diminué physiquement et moralement, exaspérant encore sa nervosité par tous ses excès, devenait-il de jour en jour moins facile à vivre. Ce n'est même pas assez dire. Ses sautes d'humeur, ses accès de désespoir et ses crises de demi-délire, le rendent parfois insupportable. Il suffit qu'un mot le surprenne, qu'il se croie lésé ou berné! il écrit un de ces billets tranchants où il excelle, ou il éclate en paroles vives. Ainsi, en 1846, un malentendu le sépare soudain de Buloz, nous ne savons à quel propos; ainsi encore en 1848, au moment où Emile Augier et lui écrivent l'*Habit vert*, il s'en va, laissant là son collaborateur et l'œuvre commune. Mais à peine revenu à lui, il n'a plus qu'un désir : réparer sa sottise. Et le voilà qui s'accuse avec tant de poignante clairvoyance, que les pires susceptibilités en seraient désarmées. A Buloz, il écrit :

J'ai eu tort envers vous, et je vous en demande pardon... Ne me gardez pas rancune, et ne vous vengez pas de ma mauvaise humeur passée... Ce serait, de votre part, une bonne action que de venir me voir (94).

A Augier, il envoie cette petite lettre :

Vous allez me trouver, mon cher Augier, une bien ridicule créature. Mon désespoir de l'autre jour est passé, comme ma maladie, et je suis tout prêt à reprendre notre petite pièce, si vous voulez et dès que vous voudrez.

Je vous dis cela à brûle-pourpoint et sans le moindre ombrage afin que vous sachiez à quel triste personne vous avez affaire.

(93) Il disait, à sa mère, à propos de *Il ne faut jurer de rien* : « La pièce a été jouée avec un talent et un ensemble tels qu'il n'y a certes pas de troupe en Europe capable d'en faire la moitié autant. C'est l'avis de tout le monde. » (Lettre du 27 juillet 1848.)

(94) Lettre citée par M^{me} Pailleron. (*La Revue des Deux-Mondes et la Comédie Française*.)

Je suis impressionnable comme une femme, et sous ces impressions, par conséquent, j'agis comme une linotte. Mes amis le savent et me pardonnent. Voulez-vous en être?

A vous,

Alfred de MUSSET.

Nous pourrions être joués tout de suite au Français. Ce sera ailleurs, si vous l'aimez mieux.

Il agit de même avec Houssaye. Le fait-on attendre, un jour où il venait se plaindre de figurer moins souvent sur l'affiche? Lui dit-on que l'administrateur général travaille pour le ministre, M. Fould? Il exige de l'huissier qu'il rapporte à Houssaye la phrase suivante: « Vous direz à votre directeur que je me fould de lui ». Quelques heures après, il vient s'excuser en riant (95). Croit-il qu'on veut espacer les représentations de ses pièces? qu'on cherche à lui refuser les interprètes qu'il désire? Ses lettres se font sèches :

Vous me permettrez d'ajouter que c'est vous souvenir bien longtemps d'un tort convenu, et en témoigner une rancune un peu forte et à mon nom et à ma bourse.

Ou bien :

J'aimerais beaucoup mieux un non définitif.

Mais il écrira, après avoir reçu ses droits d'auteur accompagnés d'un sonnet :

Mon cher ami, j'ai reçu les deux billets de cinq cents francs, l'un signé Soleil, l'autre signé Houssaye. Je ne sais pas celui que j'aime le mieux (96).

Ou bien, se promenant à Louveciennes, il évoquera la vie qui animait jadis le parc et il dédiera le poème à Houssaye :

Poète au charmant sourire,
 Vous qui prenez pour écrire
 Les vifs crayons de Latour;
 Vous qui nous contez l'histoire
 Sans beaucoup d'art oratoire,
 De ces jours dorés d'amour...
 Pour rendre à tous ces beaux arbres,
 A ces buissons, à ces marbres,
 Leur éclat de neige et d'or,
 A la royale demeure,
 Oui, vous manquez à cette heure,
 Mais à moi, bien plus encore!

(95) *Souvenirs sur Alfred de Musset*. (*Figaro*, 2 novembre 1882.)

(96) Cf. Séché. (*Correspondance*, p. 268.)

Nervosité sans mesure, sincérité, attentions contre lesquelles il est impossible de se défendre, il est là tout entier; cœur plein de spontanéité encore, mais que la souffrance aigrit. « Une pêche sur des orties », ainsi le définissait un de ses contemporains (97). Disons plutôt une pêche sous des orties. Et plus les années passent, plus les orties s'épaississent. Il devient intolérable, même pour ceux qui savent le mieux l'aimer. M^{me} Allan en a donné la preuve par l'admirable portrait qu'elle traçait de lui dans ses lettres à M^{me} Samson-Toussaint :

Je n'ai jamais vu de contrastes plus frappants que les deux êtres enfermés dans ce seul individu. L'un, bon, doux, tendre, enthousiaste, plein d'esprit, de bon sens, naïf (chose étonnante), naïf comme un enfant, bonhomme, simple, sans prétention, modeste, sensible, exalté, pleurant d'un rien venu du cœur, artiste exquis en tous genres, sentant et exprimant tout ce qui est beau dans le plus beau langage, musique, peinture, littérature, théâtre.

Retournez la page et prenez le contre-pied, vous avez affaire à un homme possédé d'une sorte de démon, faible, violent, orgueilleux, despotique, fou, dur, petit, méfiant jusqu'à l'insulte, aveuglément entêté, personnel et égoïste autant que possible, blasphémant tout et s'exaltant autant dans le mal que dans le bien. Lorsqu'une fois il a enfourché ce cheval du diable, il faut qu'il aille jusqu'à ce qu'il se rompe le cou. L'excès, voilà sa nature, soit en beau, soit en laid. Dans ce dernier cas, cela ne se termine jamais que par une maladie, qui a le privilège de le rendre à la raison et de lui faire sentir ses torts. Je ne sais comment il a pu y résister jusqu'ici et comment il n'est pas mort cent mille fois (98).

Mais aussi, allez donc sauver un pareil homme de lui-même, allez donc vivre avec lui! M^{me} Allan l'a essayé sur les instances de Musset (99), avec la complicité de sa famille. Elle avait toutes les armes nécessaires : le charme et la beauté, le prestige de son talent, l'expérience de la vie, l'intelligence, l'intuition psychologique, le tact, le dévouement d'un amour profond (100); elle était l'interprète idéale qui avait fait triompher *Un Caprice*; elle était aimée. C'est pour elle que Musset écrivit ces vers :

Se voir le plus possible et s'aimer seulement,
Sans ruse et sans détour, sans honte ni mensonge.

(97) Laurent Jean, qui disait aussi de Lamartine : « *La Marseillaise* dans une église. »

(98) Lettre datée d'octobre 1849.

(99) C'est M^{me} Allan qui le dit, avec sa franchise habituelle (lettre du 17 juillet 1849).

(100) Sans grandes illusions, et donc à l'abri des déceptions. M^{me} Allan n'écrivait-elle pas, dès juillet : « Enfin je me suis donnée librement et par un penchant vraiment irrésistible, mais aussi avec une profonde tristesse, arrangez cela. »

Sans qu'un désir vous trompe et qu'un remords vous ronge,
Vivre à deux et donner son cœur à tout moment!... (101)

Et pourtant, elle a dû renoncer à l'entreprise. Bon gré mal gré, même lorsqu'on savait quelles richesses il portait en lui, il fallait l'abandonner. On se serait déchiré le cœur et on ne l'aurait pas guéri. Il fallait le laisser retourner à ses crises, aux filles, à l'ivresse, sans que personne, ni les autres ni lui, ignorât qu'il s'y perdait. Il s'abîma ainsi, pendant des années, les yeux grands ouverts sur sa détresse, avec obstination, avec désespoir, avec dégoût. « Quel affreux suicide ! » disait Tattet (102).

L'ŒUVRE DE CÆLIO.

Quand on l'a bien vu ainsi, quand on sait que lui-même ne se faisait point d'illusion, on ne peut se défendre d'une angoisse. Abîmé dans tous ces excès, va-t-il pouvoir trouver le temps, la patience et le courage de produire ? Admettons qu'il les trouve, quelles intrigues imaginera ce cerveau trop souvent embrumé par les fumées de l'absinthe, quels plans dessineront ces nerfs exaspérés ? Mettons que son esprit et son style gardent un reflet des qualités d'autrefois, sous quelles couleurs peindra-t-il la vie, l'homme, son propre cœur ? On ne sait pas s'il croit encore à quelque chose, fût-ce à l'amour ; et il vit comme s'il ne croyait à rien. Ne va-t-il pas décrire par le menu, le drame de l'alcool, comme naguère, sur des on-dit, il racontait celui de l'opium (103) ou celui de la débauche ? Ne va-t-il pas chanter la supériorité des plaisirs immédiats, représenter une série de belles filles, de malheureux, de névrosés et de malades ? Voilà ce qu'il devrait peindre, s'il restait le romantique d'autrefois. Or, silence, disparition du talent, apothéose du matérialisme, aucune de ces trois hypothèses ne se réalise. D'abord, il ne renonce point à produire, ou pour un temps seulement. En effet, en 1846 et 1847, il n'écrit plus rien ; il semble que ce soit la fin. Mais la Comédie Française monte un *Caprice* ; la flamme alors se ranime (104). Musset commence par adapter à la scène certaines comédies du *Spectacle*. Et il s'agit d'un véritable travail ; car il se voit obligé de modifier le plan général de sa pièce, de supprimer des tableaux, d'en ajouter d'autres ;

(101) Vers écrits en 1849.

(102) En 1844, dans une de ses lettres à Guttinguer.

(103) Lorsqu'il publiait, en 1828, *L'Anglais, mangeur d'opium*.

(104) Il n'y paraît pas tout de suite, car en 1848 Musset ne donna aucun ouvrage nouveau. Mais, dès cette année-là, il se remit au travail pour remanier : *Il ne faut jurer de rien*, le *Chandelier*, *André del Sarto*.

parfois d'écrire à nouveau un acte entier (105). Mis en goût par cet effort, il se reprend à produire. Ultime montée de sève, qui, avec des arrêts, va se prolongeant presque jusqu'à sa mort. L'œuvre des dernières années comprend, en vers : *Sur une morte*, *Après une lecture*, le 13 Juillet, les *Stances à Nodier*, *A mon frère revenant d'Italie*, les *Conseils à une Parisienne*, les *Trois Marches de marbre rose*, *Louison*, le *Souvenir des Alpes*; le *Songe d'Auguste*; en prose : *L'Histoire d'un Merle Blanc*, *Pierre et Camille*, le *Secret de Javotte*, *Mimi Pinson*, *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, *l'Habit vert*, *On ne saurait penser à tout*, *Carmosine*, *Bettine*, *Faustine*, deux discours, la *Mouche*, enfin *l'Ane et le Ruisseau*. Encore faudrait-il ajouter nombre de petits poèmes, dont certains sont des chefs-d'œuvre (106); de ceux auxquels Nisard pensait, lorsqu'il disait :

Il y a des gens qui cherchent encore un sonnet sans défaut; je pourrais leur en montrer plus d'un dans votre recueil.

Il y faudrait ajouter des essais abandonnés (107), et, dans la correspondance, telle lettre à Buloz qui traite longuement de questions littéraires (108). Mais, même réduite aux principaux ouvrages, cette liste établit l'inanité de la légende qui veut que le poète soit mort aux lettres, vers 1842. D'abord il continue d'écrire, et surtout son œuvre reste de valeur. Non qu'on y trouve toutes les qualités d'autrefois. A de certains signes, la fatigue de l'auteur se trahit. Lui qui jadis composait une *Nuit* ou une scène en quelques heures, une pièce en quelques jours, il lui faut un effort pour écrire; il faut que sa santé ne le tracasse pas, que l'équilibre intérieur se rétablisse. La moindre angoisse, la moindre crise qui tend ses nerfs : autant d'obstacles où son élan vient se briser. Il abandonne alors le manuscrit, et interrompt tout travail. Dans ces conditions, sa production se ralentit, même pendant les meilleures années. En 1833, douze mois lui suffisaient pour écrire : *Andrea del Sarto*, les *Caprices*, *Fantasio*, *Rolla*, un *Mot sur l'Art moderne*, le roman par lettres; en 1838, pour composer *l'Espoir en Dieu*, *A la Mi-Carême*, *Dupont et Durand*, les vers sur la *Naissance du Comte de Paris*, *Frédéric et Bernerette*, le *Fils du Titien*, *Margot*, les deux articles sur la *Tragédie*

(105) Ainsi en 1851 pour la *Quenouille de Barberine*. Il écrit, le 4 août, à Houssaye : « Je viens de me donner autant de peine pour arranger *Barberine* que pour faire une pièce nouvelle. J'ai ajouté presque un acte entier qui n'était pas fait. »

(106) Ainsi le sonnet à M^{me} Allan, et ceux envoyés à Marie Nodier.

(107) Ainsi en 1842, les *Réflexions sur Léopardi*, *Judith et Allori*, les *Frères Van Bück* en 1843.

(108) Lettre écrite en 1857.

et sur la *Reprise de Bajazet* (109). Désormais, chaque année n'apporte plus que deux ou trois ouvrages, parfois un seul (110). Donc l'œuvre se clairsème, premier indice de lassitude. D'autre part, Musset n'aime pas passer des semaines sur un manuscrit; il estime, aujourd'hui comme hier, qu'un écrivain ne doit écrire que dans l'enthousiasme, et d'une seule impulsion jeter sur le papier la trame d'une pièce ou d'un conte, avec ses principales scènes, quitte après à polir les détails. Mais pour que la poésie, embrassée ainsi d'un seul coup d'œil, pour que l'architecture dramatique construite ainsi d'un seul jet, soient de vastes proportions, il ne faut pas qu'une nervosité excessive obscurcisse la vue ou fatigue l'imagination. Aussi les ouvrages qu'il écrit alors, sont-ils tous de dimensions restreintes. Mettons à part *Carmosine*, dès qu'il s'installe à sa table, on croirait que la crainte le saisit d'être interrompu par une crise toujours possible; il se hâte de condenser ses idées. Presque tous ses contes (111) tournent à la brève nouvelle : quelques pages suffisent à raconter l'histoire du *Merle blanc*; quelques chapitres à camper la silhouette de *Mimi Pinson* ou à narrer l'aventure de la *Mouche*. Imagine-t-il une intrigue dramatique? Il apporte des levers de rideau en un acte, en deux, mais alors très rapides. C'est la *Porte ouverte*, l'*Habit vert*, *On ne saurait penser à tout*, *Bettine*, l'*Ane et le Ruisseau* (112). Et même lorsque la Muse lui souffle quelque poème, elle ne retrouve plus l'élan des *Nuits* et du *Souvenir*. Quand par hasard, il s'essaie à de vastes compositions, ainsi dans le *13 Juillet*, si sincère que puisse être son émotion, on voit qu'il se force. Aussi, dès qu'il est libre de choisir son genre se contente-t-il de poèmes beaucoup moins larges. Les sonnets se multiplient et, si le caprice de son inspiration l'entraîne à quelque écrit plus long, par compensation le mètre diminue. C'est la *Réponse à Charles Nodier*, le *Mie prigioni*, les *Strophes à son frère revenant d'Italie*, les *Conseils à une Parisienne*, le *Billet à Houssaye*, les *Trois Marches de marbre rose*; partout il adopte le vers rapide de dix, de huit ou même de sept pieds, et entremêlé la plupart du temps d'éléments plus légers

(109) Ce sont là, d'ailleurs, les deux années les plus fécondes de la vie de Musset.

(110) En 1842, deux poèmes (*Sur une morte*, *Après une lecture*) et une nouvelle (le *Merle blanc*); en 1844, un poème (*À mon frère revenant d'Italie*) et deux nouvelles (*Pierre et Camille*, le *Secret de Javotte*); une pièce seulement (*Carmosine*) en 1850.

(111) Sauf les premiers : *Pierre et Camille*, le *Secret de Javotte*.

(112) Cette dernière pièce, en un acte elle aussi, étant cependant plus étoffée que les précédentes.

encore (113); partout il fuit l'alexandrin, le mètre préféré de sa jeunesse. Défiance de ses faiblesses, choix instinctif, qui pourrait le dire? Il faut à sa Muse un cadre intime; alors, il retrouve l'aisance et la facilité, la verve et la fantaisie, la spontanéité et l'ardeur, le mouvement et la vie qui le caractérisaient autrefois. Et je ne prétends pas qu'il ait tort de réduire ses ambitions, puisqu'ainsi les qualités de son génie vieillissant ressortent mieux; je ne dis même pas qu'il faille voir là un amoindrissement; avec sa fougue passionnée, *Rolla* est aujourd'hui, en partie, démodé, tandis que bien des poèmes de la dernière période n'ont pas bougé : les sonnets à Marie Nodier, à M^{me} Allan, les *Stances à Nodier*, d'autres encore. Mais il n'en est pas moins vrai qu'à partir de 1845, Musset n'a plus sa puissance créatrice et sa vigueur d'autrefois; son souffle se fait plus court. A ce point de vue, les derniers vers qu'il ait écrits, adieux aux lettres et à la vie tout ensemble, symbolisent en l'exagérant l'inspiration de l'écrivain, après la trentième année. Second signe de lassitude. Enfin, il semble bien que désormais Musset n'ait pas toujours autant de sûreté que par le passé. Parfois, il esquisse une intrigue, pièce de théâtre ou nouvelle; puis il s'arrête. *Judith et Allori*, *Faustine* (114), vont rejoindre au fond de ses tiroirs la *Servante du Roi*; le conte des *Frères Van Bück* (115) ne trouvera jamais place dans les œuvres complètes. Pourquoi ces tâtonnements? Aucune inquiétude intellectuelle ne le tourmente. Seulement ses forces parfois le trahissent. A d'autres moments, c'est son imagination qui lui fait défaut lorsqu'il se trouve obligé d'écrire quelque pièce promise; pressé par le temps, il doit alors puiser chez d'autres l'invention qui lui manque; voilà comment il se contentera, en 1849, d'adapter dans son proverbe *On ne saurait penser à tout*, le *Distrait* de Carмонтelle. Enfin, parfois, l'ouvrage achevé n'a point le mouvement qui emportait les comédies de naguère. Dans *Louison*, à côté de scènes bien venues, on découvre des passages au rythme plus languissant. La fatigue, ici encore, apparaît. Mais, de ces constatations, faut-il conclure que les dernières œuvres de Musset ne méritent pas une étude approfondie? Pas le moins du monde. Il suffit de les relire sans parti pris pour y retrouver les qualités de jadis, un peu effacées peut-être, mais aussi séduisantes : l'émotion, la sin-

(113) Le *Billet à Houssaye* est écrit en vers de sept pieds, la *Réponse à Ch. Nodier* en vers de huit et de trois pieds, le *Mie prigion*i et *A mon frère revenant d'Italie* en vers de huit et de quatre, les *Conseils à une Parisienne* en vers de dix et de cinq.

(114) Le premier de ces essais ne comporte qu'un début de scène en vers; le second, en prose et plus étendu, compte sept scènes écrites.

(115) « Légende allemande », dit le sous-titre. L'essai a été publié par M. Maurice Allem, au nombre des *Œuvres Complémentaires*.

cérité, la fraîcheur candide (116), la verve et la grâce qui lui viennent du XVIII^e siècle (117); l'ironie, la finesse psychologique, l'art de peindre un caractère (118). Enfin qui pourrait le nier? *Carmosine*, par la fantaisie qui s'y donne libre cours, par le mouvement qui l'emporte, s'apparente aux comédies de la meilleure époque. Je ne vois guère que deux ou trois pièces : le *13 Juillet*, *l'Habit vert*, qu'il eût peut-être mieux valu que Musset n'écrivit pas. Le reste ne le diminue en rien. Mais l'intérêt de ces ouvrages s'accroît encore quand on les compare aux œuvres antérieures. Des traits nouveaux apparaissent qui montrent le dernier visage du poète.

De ces caractères, celui qui, d'abord, doit frapper un lecteur, c'est l'idéalisme persistant dont Musset fait montre. On s'attendrait à trouver une peinture plus sombre de l'âme humaine, une conception plus matérialiste de l'existence. C'est le contraire qui se produit, dans ses vers comme dans ses nouvelles, et encore plus dans son théâtre. Le monde que ses pièces décrivent n'a rien de commun avec celui où il traîne ses dernières années. Lui qui hante les cafés et les salons, quel cadre imagine-t-il autour de ses personnages? Dans un quartier tranquille, le boudoir d'une femme de goût; la lumière discrète y favorise les confidences; de bons fauteuils, le feu qui flambe, font oublier les rafales du mauvais temps (119). Mais ce n'est pas assez; ce portail derrière lequel on sent la ville toute proche, les fournisseurs qui vont et viennent, la boutique de Fossin, trop voisine : autant de signes qui rappellent l'existence du monde réel. Musset, bientôt, nous entraîne plus loin. Dès qu'il le peut, il s'évade du milieu qui l'entoure. Si l'aventure se passe sur le sol de France, il la place, de préférence, à une époque de beaux costumes et de perruques poudrées, de belles manières et d'esprit délié, où l'on ignorait ce qu'il déteste : l'égalité, la puissance de l'argent, le suffrage universel, la presse, le matérialisme. C'est *Louison*, c'est *On ne saurait penser à tout*. Ou bien, il nous transporte en Italie. Une Italie imprécise (qui pourrait dire en quelle province se joue le drame de *Bettine*?), conventionnelle (malgré leurs costumes, les personnages de *Carmosine* pensent et parlent comme des modernes). Mais qu'importe? Lorsque Musset choisit un décor lointain, il ne songe pas à faire de la couleur locale; il rassemble les nationalités les

(116) Je pense aux vers *A mon frère revenant d'Italie*, aux *Stances à Nodier*.

(117) Ainsi dans les *Trois Marches de marbre rose* ou dans les *Conseils à une Parisienne*.

(118) Songez à la *Porte ouverte*, au *Merle blanc*, à *Bettine*.

(119) C'est là le décor de la *Porte ouverte*.

plus diverses (120), comme naguère dans *Fantasio*; même il fuit les paysages qu'il pourrait décrire, pour les avoir parcourus (121). Car il s'agit seulement de donner, à ses rêves, un cadre qui les idéalise encore. Aussi bien, quand par hasard l'action se déroule à Paris, dans *l'Ane et le Ruisseau*, la même tendance apparaît; si Musset n'avait pas pris soin d'écrire « la scène est à Paris », si un ou deux détails, presque imperceptibles, ne le rappelaient pas, rien ne nous autoriserait à l'affirmer. Nous sommes dans un quartier silencieux; aucune allée et venue ne relie au monde extérieur le grand salon de la comtesse (122). Comme autrefois, Musset a coupé les ponts entre le monde et les êtres qu'il décrit; comme autrefois, il fait flotter autour d'eux une sorte de brume qui les isole. Ce qu'on pourrait appeler la mousse parisienne disparaît alors de ses pièces. Et le souci d'observation exacte va aussi diminuant; le poète ne cherche plus à peindre l'homme, tel qu'il le voit, mais tel qu'il rêverait qu'il fût. Et dès lors, l'analyse psychologique règne seule; de nouveaux portraits viennent s'ajouter à la galerie des amoureux. Que ce soit dans le boudoir de la marquise (123), dans l'hôtel du duc (124), dans la villa de Bettine, dans l'humble demeure de M^e Bernard (125), ou dans le grand salon de la comtesse (126), partout on ne pense qu'à l'amour, on ne vit que pour lui. Mais encore de quel amour s'agit-il? Jamais Musset n'a décrit de sentiments plus pénétrés d'idéal, plus dégagés d'égoïsme, que dans ses dernières pièces :

Vous, marquise! Dieu grand! s'il était possible, ce serait ma vie entière que je mettrais à vos pieds; ce serait mon nom, mes biens, mon honneur même que je voudrais vous confier... Vous qui disiez tantôt que vous aviez quelque plaisir à me voir, peut-être quelque amitié pour moi (n'est-il pas vrai, marquise?) Pouvez-vous penser qu'un homme ainsi distingué par vous, que vous avez pu trouver digne d'une si précieuse, d'une si douce indulgence, ne saurait pas ce que vous valez? Suis-je donc aveugle ou insensé? Vous, ma maîtresse? Non pas, mais ma femme!... J'en meurs d'envie, je n'ai jamais osé vous le dire, mais je ne pense pas à autre chose depuis un an; je donnerais mon sang pour qu'il me fût permis d'avoir la plus légère espérance...

(120) Ainsi dans *Bettine*, Stefani est Italien, Steinberg doit être de souche germanique. Quant à Bettine elle-même, elle chante à Florence et à Paris, elle a longtemps habité la France et peut-être est-elle de chez nous.

(121) Il place en Sicile l'intrigue de *Carmosine*, comme il situait jadis en Italie (sans la connaître) celle des *Caprices de Marianne*.

(122) Dans *l'Ane et le Ruisseau*.

(123) Cf. *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*.

(124) Dans *Louison*.

(125) *Carmosine*.

(126) Ceci dans *l'Ane et le Ruisseau*.

Ainsi s'exprime le comte de la *Porte ouverte*; et tous les amoureux que Musset imagine alors pensent de même. Le sentiment qui les anime s'accompagne de tant de respect que, même payés de retour, le désir physique ne parle jamais le plus fort; qu'enfin, dédaignés, ils arrivent à s'oublier eux-mêmes. Voir de temps à autre l'être qu'ils aiment, le savoir heureux, voilà leur ambition. De là les maladresses du comte (127), les hésitations de M. de Valbrun, l'amitié et la compassion de Stefani, la désespérance de Carmosine, le sacrifice de Perillo. Nous sommes en pleine terre d'idéal. Aussi bien ces personnages sont-ils faits pour éprouver pareils sentiments. Même les plus légers d'entre eux (128), il suffit qu'ils puissent soudain constater qu'ils font souffrir ceux qui les aiment, aussitôt ils se reprennent. Jugez des autres! Non qu'ils soient sans défaut. L'un manque d'attrait, de charme et de jeunesse (129), l'autre avec ses vêtements d'étudiant apparaît sans prestige (130); le comte est timide et bougon, M. de Valbrun irrésolu jusqu'au ridicule, M. de Prévannes avantageux avec une pointe de fatuité, le duc irréflecti et imprudent. La marquise ne déteste pas les manèges de la coquetterie (131), la duchesse est effacée à l'excès, Bettine manque de bon sens; Carmosine apparaît romanesque et obstinée. Mais ils ont en commun des qualités qui font oublier ces travers : une bonté qui se reprocherait comme un crime de jouer avec le bonheur d'autrui, une sincérité qui ne balance point à avouer ses torts; point d'orgueil agressif, point de sottise vanité, point d'égoïsme. Pour mieux faire ressortir ces vertus, Musset dessine d'autres silhouettes poussées au sombre. Les unes ont tous les vices (132), d'autres tous les ridicules, ainsi Sir Vespasiano, « chevalier de fortune », une sorte de rustre qui se croit un gentilhomme; ainsi, dame Paque, minaudière malgré son âge, et qui, dans sa stupidité, signerait bravement le malheur de sa fille qu'elle aime pourtant à sa façon. Le goût de la stylisation reparait ici. Et l'on serait tenté de croire que l'idéalisme victorieux qui inspire à Musset cette peinture du sentiment, cette analyse des caractères, le ramène vers le romantisme de sa jeunesse. Il n'en est rien; cet idéalisme reste respectueux de l'ordre social, ami de la mesure et optimiste. Respectueux de l'ordre social d'abord. Je sais que, dans *Louison*, la jeune servante

(127) Dans la *Porte ouverte*.

(128) Ainsi le duc, dans *Louison*.

(129) C'est Stefani (*Bettine*).

(130) Je pense au Perillo de *Carmosine*.

(131) Cf. *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*.

(132) Ainsi, dans *Bettine*, Steinberg.

dit à ses maîtres des vérités (133) que les hommes de 1848 devaient avaler comme un sorbet. Mais, pour éviter que sa pièce prît un faux air de satire. Musset a eu soin de dessiner, à côté de Louison, la silhouette stupide de Bertrand, et de placer, près du duc, sa mère et sa femme, toutes deux animées de nobles sentiments; l'équilibre ainsi se rétablit. Et quel rôle il prête au roi Pierre d'Aragon, à la reine Constance! Une bonté si simple, tant d'indulgence, tant de compréhension. Non, certes, Musset ne songe pas à battre en brèche l'autorité; et pas davantage la famille. On m'objectera peut-être que dame Paque est une mère singulière, et que l'auteur a fait d'elle un fantoche. Mais il a dessiné à côté d'elle, la silhouette de M^e Bernard. L'admirable père! qui poursuit obstinément la guérison de Carmosine, qui ne songe qu'à sa fille, qui souffre de sa souffrance; avec cela timide, appelant les confidences sans les solliciter; aussi avide d'épargner à l'enfant malade des contrariétés que de l'aider de son expérience, capable enfin de feindre le calme et au besoin la gaieté. Car Musset n'ignore plus que la vieillesse peut être intelligente et indulgente, qu'en elle peut toujours vibrer l'écho des sentiments passés. Il admet même qu'on puisse aimer, sans ridicule, à un âge, où, autrefois il jugeait les hommes finis. Le comte de la *Porte ouverte ou fermée* n'est plus de la première jeunesse; le marquis Stefani a des cheveux blancs. En vérité, l'amour n'a point à entrer en lutte avec la société, voilà ce que répètent toutes ces comédies des dernières années. C'est qu'aussi cet amour n'est plus celui du *Spectacle*. L'idéalisme de Musset, disions-nous, reste ami de la mesure. Il ne songe plus à exalter la passion. Que l'homme doive chercher son bonheur dans l'épanouissement du sentiment, cela lui paraît une évidence; encore faut-il qu'il s'agisse d'un sentiment durable. Aussi condamne-t-il les manières d'aimer qu'il célébrait autrefois : le caprice dans *Louison*, l'entraînement des sens dans *Bettine*, le romanesque dans *Carmosine* (134). Non, le bonheur et l'amour ne naissent ni de la satisfaction d'un moment, ni des songes caressés par une imagination débridée. Mais alors, où le trouver? Musset l'a dit, à l'oreille de M^{me} Allan :

Se voir le plus possible et s'aimer seulement...
 Vivre à deux et donner son cœur à tout moment.
 Respecter sa pensée aussi loin qu'on y plonge,
 Faire de son amour, un jour au lieu d'un songe,
 Et, dans cette clarté, respirer librement.
 Ainsi respirait Laure et chantait son amant (135).

(133) Cf. acte II, scène 8.

(134) Et c'est là sans doute l'élément le plus nouveau de ces dernières œuvres.

(135) Ces vers furent écrits en 1849.

Cette confiance que rien n'altère, cette pureté grave, sans désir de changement, cette amitié plus complète et plus parfumée que l'amitié : voilà le seul amour qui puisse rayonner le bonheur. Cet amour-là, c'est le mariage. Le poète le sait bien. Toutes ses pièces, la *Porte ouverte* et *Louison*, *On ne saurait penser à tout* et *Bettine*, *Carmosine* et *l'Ane* et *le Ruisseau*, se terminent par un contrat. Elles constituent l'apologie du mariage, mais du mariage raisonné et assorti, où l'on vient l'un vers l'autre avec les mêmes goûts, la même mentalité, où chacun choisit l'autre avec tout son être, se donne tout entier et ne se reprend pas. Voilà ce que cherchent, parfois en s'en défendant (136), les personnages que Musset nous montre; voilà ce qu'ils finissent tous par rencontrer. Et c'est en cela que l'idéalisme du poète apparaît si plein d'optimisme. Certes, Musset n'ignore point qu'à une heure ou à l'autre, la douleur visite tous les hommes; aussi dans ses nouvelles ou dans ses comédies, fait-il sa part à la souffrance. Ce n'est pas sans regret que le duc voit s'éloigner Louison; Mimi Pinson, à de certains jours, ne peut pas manger à sa faim; M. de Valbrun sent encore la cicatrice des blessures reçues au service d'une coquette; le cœur de Bettine se déchire lorsqu'elle constate que l'homme qu'elle a tant aimé se jouait d'elle; Camille a connu les pires calamités : l'hostilité de son père, la mort de sa mère, le tourment d'être anormale, et Pierre a souffert autant qu'elle (137); enfin l'amour, contre lequel Carmosine ne peut ni ne veut se défendre, la mine d'un long désespoir. Mais ces souffrances, pour peu qu'on les supporte sans s'abandonner, se dissipent et font place à la joie. Toutes les œuvres du moment, nous font assister à la lutte de l'âme humaine contre le malheur ou le souvenir; toutes aussi nous conduisent à une vision reconfortante. Elles nous montrent : le comte obtenant la main de la marquise (138), le duc et la duchesse rapprochés, Pierre et Camille souriant au bébé qui peut parler, Bettine appuyée au bras du marquis Stefani, Carmosine fiancée à Perillo pour la plus grande joie de M^e Bernard. Il n'y a que les égoïstes qui restent déçus dans leurs calculs et leurs ambitions; ainsi, d'un côté Steinberg (139), de l'autre dame Paque et Sir Vispasiano. Sous cette justice si sûre, comment ne pas apercevoir beaucoup d'optimisme? Mais là où j'en vois plus encore, c'est que la plupart des hommes ou des femmes que Musset peint méritent d'être heureux. Il se plaît à imaginer toute une galerie de caractères séduisants. La marquise, Camille, Louison, la maréchale et la

(136) Je pense au personnage de *Carmosine*.

(137) Et presque pour les mêmes raisons. (Cf. *Pierre et Camille*.)

(138) Dans la *Porte ouverte*.

(139) Dans *Bettine*.

duchesse, Bettine, Mimi Pinson, Carmosine, la comtesse et Marguerite, aucune d'elles ne justifie la définition qu'il donnait naguère : « toutes les femmes sont perfides, artificieuses, vaniteuses, curieuses et dépravées » (140). De même pour les hommes; ils sont tous « menteurs, inconstants, faux, bavards, hypocrites, orgueilleux ou lâches, méprisables et sensuels » professait-il alors. Or, le comte de la *Porte ouverte*, le roi Pierre, Perillo, Minuccio, le marquis Stefani, aucune de ces épithètes ne leur convient. Tous, eux comme elles, ils ont, outre les qualités que nous avons signalées, quelques vertus nouvelles : ils sont vaillants sous les coups du malheur (141), ils ne s'aigrissent point à chaque déception, ils ne poursuivent pas l'impossible (142); tout doucement, ils adaptent leurs rêves aux lois de la vie. Bref, ce sont des équilibrés. Et ce n'est pas hasard si Musset multiplie ici les rôles de sages, s'il imagine Stefani, M^e Bernard, Minuccio, le roi et la reine d'Aragon, et s'il les peint d'un crayon si sympathique. Il a découvert que la sagesse ne tuait pas la sensibilité (143), mais qu'elle seule pouvait concilier les aspirations idéales avec les exigences du réel. Voilà la leçon qu'il tire de ses expériences. On ne le croirait pas, sans doute, à le voir vivre comme il fait; mais tout ce qu'il écrit le prouve. Imaginons que Bettine s'acharne à ne point oublier Steinberg, que Carmosine ne se résigne point à suivre les conseils de la reine, que Valbrun cherche chez la comtesse, outre les vertus qu'elle a, celles qui le charmèrent chez M^{me} Darcy, que Perillo, enfin, refuse un cœur épris d'un autre rêve. Voilà tout le monde malheureux. Mais non, ils ne s'acharnent pas à demander à la vie plus qu'elle ne peut donner. Certes, nous sommes ici loin des chimères de jadis, dans une sorte d'idéalisme tempéré. Et cet idéalisme ne s'accompagne d'aucune amertume. Musset a soin que ses inventions paraissent toujours possibles. Il n'y a donc là ni réaction agressive contre la réalité, ni protestation; de défi, encore bien moins; mais une revanche prise sur les égarements d'Octave par un Cœlio que l'expérience a rendu raisonnable. Ainsi, entre ces deux tendances qui, depuis toujours, coexistaient chez Musset, le divorce est consommé. Tandis que l'une entraîne l'homme vers un matérialisme effréné, l'autre amène l'écrivain à nous donner, de l'existence, une vision harmonieuse et pure où se traduit son idéalisme.

(140) Cf. *On ne badine pas*, acte II, scène 5.

(141) C'est le cas, notamment, pour Stefani, sacrifié par Bettine à Steinberg; pour Perillo, qui s'efface sans se plaindre (*Carmosine*), et pour Carmosine elle-même, qui tient tant à garder le secret de son mal.

(142) Excepté Carmosine, sans doute. Encore la jeune fille reconnaît-elle la première l'inanité de son amour. Elle ne se fait aucune illusion.

(143) Comme il le croyait au temps des *Contes d'Espagne*.

Et fatalement, la part du lyrisme, dans l'œuvre, se trouve diminuée d'autant. A lire les ouvrages du moment, c'est là la seconde nouveauté (144) qui frappe. Rien d'étonnant, d'ailleurs. La plupart des nouvelles et des comédies, quelques-uns des poèmes que Musset écrit maintenant, ne sont pas la transcription d'un débat intime, mais lui ont été commandés du dehors. Quelque anniversaire qu'il voulait célébrer (145), un salut envoyé par un vieil ami et qui exigeait une réponse (146), le forçaient à secouer sa torpeur; des actrices le priaient d'écrire un de ces rôles qui soulevaient les acclamations du public (147); les revues le sollicitaient de leur envoyer quelques pages qu'elles s'offraient à payer largement (148). Enfin, les proches de Musset le pressaient d'infliger un démenti à la légende qui le représentait déjà comme un spectre épuisé. Lui-même sentait la nécessité de prouver aux autres et de s'attester la persistance de son génie. Donc il prenait des engagements; il se mettait à sa table par un effort de volonté. Aussi qu'arrive-t-il? Il fait appel à toutes les ressources de son imagination (149), à toutes les suggestions de ses lectures (150), jusqu'à ce qu'il sente monter en lui l'inspiration; il admet aujourd'hui qu'on puisse aller au-devant de l'enthousiasme. Comment pareil changement d'attitude ne donnerait-il pas à son œuvre un accent moins lyrique? Certes, dans ses ouvrages, il met encore beaucoup de lui-même. Il y met d'abord ses goûts (mais quel écrivain n'en a fait autant?); parfois il y laisse passer ses souvenirs. Ainsi, s'adressant à son frère qui revenait d'un voyage en Italie (151), il évoque les paysages et les cités d'au delà des Alpes (152), notamment « la pauvre vieille du Lido », et il s'écrit :

Ci-git Venise,
Là mon pauvre cœur est resté...
Mon pauvre cœur, l'as-tu trouvé,
Sur le chemin, sous un pavé,
Au fond d'un verre?

(144) Après l'idéalisme résolu et constant.

(145) C'est le poème du 13 Juillet.

(146) C'est le cas pour la *Réponse à Nodier* (août 1843), écrite deux mois après les *Stances* que Nodier avait envoyées au poète (juin) et sur le même rythme.

(147) Je pense à Augustine Brohan, à Anaïs, à Rose Chéri.

(148) Notamment Véron (le directeur du *Constitutionnel*).

(149) Ainsi pour *Louison*, pour *Pierre et Camille*, pour *Bettine*, pour la *Mouche*.

(150) De là : *On ne saurait penser à tout*, *Carmosine*, sans compter les poèmes de *Simone* et de *Sylvia*.

(151) Voyage qui dura un an (novembre 1842-novembre 1843). Le biographe avait passé l'hiver à Naples, le printemps à Rome et l'été à Florence.

(152) On voit passer, successivement, dans ses vers : Florence, Milan, Gênes, Civita-Vecchia, Rome, Naples, Catane, Palerme, Syracuse, Ischia,

Ou dans ce grand palais Nani,
Dont tant de soleils ont jauni
La noble pierre?...

L'as-tu trouvé, tout en lambeaux
Sur la rive où sont les tombeaux,
Il y doit être...

Il était gai, jeune et hardi,
Il se jetait en étourdi
A l'aventure.

Librement il respirait l'air,
Et parfois il se montrait fier
D'une blessure.

Ainsi encore, quelques années plus tard (153), il décrit les impressions ressenties, au pied du mont Rose, par un voyageur qui traverse le Valais :

Aveugle, inconstante, ô fortune!
Supplice enivrant des amours!
Ote-moi, mémoire importune,
Ote-moi ces yeux que je vois toujours!

Pourquoi, dans leur beauté suprême,
Pourquoi les ai-je vu briller?
Tu ne veux plus que je les aime,
Toi qui me défends d'oublier! (154)

Et nous savons bien que ce voyageur, c'est lui — que les yeux qui le hantent sont les yeux de Lélia (155); nous pouvons dire à quel moment de l'année 1834, les scènes qu'il évoque ici ont agité sa vie; il n'y a rien changé, pas même le cadre (156). Qui pourrait contester que Musset fasse œuvre lyrique, en notant ainsi des impressions vécues? Jusque dans des ouvrages en prose, il arrive aussi qu'il glisse des confidences. Tout le monde connaît le conte du *Merle blanc* (157), cet oiseau qui se trouve dépaycé dans toutes les communautés,

les Abruzzes, Minturnes, Capoue, Terracine, Ravenne, Ferrare, Padoue, enfin Venise; et donc il mêle, sans aucun ordre apparent, les paysages qu'il connaît et ceux dont il rêve.

(153) En 1851.

(154) Vers extraits du *Souvenir des Alpes*.

(155) Encore faut-il remarquer qu'en isolant ces vers du reste du poème, comme on l'a fait trop souvent, on a quelque peu faussé leur portée. On y a trouvé la preuve qu'en 1851 Musset était poursuivi constamment par le fantôme de Venise; il faut prendre garde qu'ils expriment ici d'abord la méditation du voyageur en 1834 et le sentiment d'amer regret qu'il éprouvait alors.

(156) D'un côté Venise (*A mon frère revenant d'Italie*), de l'autre la vallée alpestre qu'il a traversée jadis en rentrant en France avec Antonio.

(157) Ecrit en 1842.

j'allais dire étranger dans tous les cénacles — et qui part vers la gloire, vers le bonheur. Chaque fois qu'il y croit atteindre, une déception le détrompe. C'est là une sorte de biographie stylisée. On pourrait donner des noms humains à la plupart des oiseaux qui traversent la nouvelle (158). Songeons au portrait de la Merlette :

Elle réunissait, dans sa petite personne, tous les agréments de l'âme et du corps. Elle était seulement un peu bégueule... J'ignorais d'abord que ma bien-aimée fût une femme de plume; elle me l'avoua au bout de quelque temps, et elle alla même jusqu'à me montrer le manuscrit d'un roman où elle avait imité à la fois Walter Scott et Scarron... Dès cet instant, nous travaillâmes ensemble. Tandis que je composais mes poèmes, elle barbouillait des rames de papier. Je lui récitais mes vers à haute voix, et cela ne la gênait nullement pour écrire pendant ce temps-là. Elle pondait des romans avec une facilité presque égale à la mienne, choisissant toujours les sujets les plus dramatiques, des parricides, des rapt, des meurtres, et jusqu'à des filouteries, ayant toujours soin, en passant, d'attaquer le gouvernement et de prêcher l'émancipation des merlettes. En un mot, aucun effort ne coûtait à son esprit, aucun tour de force à sa pudeur; il ne lui arrivait jamais de rayer une ligne, ni de faire un plan avant de se mettre à l'œuvre. C'était le type de la Merlette lettrée (159).

Seulement un jour que le jeune amoureux pleurait, en redisant sa passion, la Merlette changea de couleur.

A chaque larme qui tombait de mes yeux, apparaissait une plume, non pas même noire, mais du plus vieux roux (je crois qu'elle avait déjà déteint autre part). Après quelques minutes d'attendrissement, je me trouvai vis-à-vis d'un oiseau décollé et désenfariné, identiquement semblable aux merles les plus plats et les plus ordinaires.

Il est impossible de relire ce portrait sans murmurer le nom du modèle. De même, dans *l'Ane et le Ruisseau* (160), entendons M. de Valbrun expliquer ses hésitations à son ami Prévannes, ou Prévannes rassurer la comtesse. Ils évoquent tous deux la silhouette d'une M^{me} Darcy, qui, jadis bouleversa la vie de l'incertain :

Je l'ai aimée — dit l'un (161) — que ce soit une faute, une sottise, un ridicule, si tu le veux... mais je l'ai aimée, et le mal

(158) Tout au début de ses aventures, le merle se trouve entraîné au même moment près d'une pie (que par hasard il appelle « marquise ») et d'une tourterelle. Il me paraît difficile alors de ne pas se souvenir qu'en 1829 environ, Musset lui-même connut à la fois la marquise de la Carte et M^{me} de Groselliez.

(159) Cf. le *Merle blanc* (chap. VIII).

(160) La dernière pièce de théâtre que Musset ait écrite (1855).

(161) C'est Valbrun lui-même, et il s'adresse à son ami Prévannes (scène 9).

qu'elle m'a fait m'effraie malgré moi pour l'avenir... je crains d'y retrouver le passé... Ah! malheur à celle qui vous donne cette triste expérience! Une femme inconstante devient notre bourreau. Insensible à tout ce qu'on souffre, c'est l'âme la plus dure, la plus implacable! En vous offrant son amitié quand elle vous ôte son amour, elle croit s'acquitter de tout! Et quelle amitié! Ce n'en est pas seulement l'apparence, nulle franchise, nulle confiance. Ce n'est qu'un mensonge perpétuel, un supplice de tous les instants, trop heureux si l'on en mourait.

Pour un peu, on croirait relire la *Nuit d'Octobre*. Mais M. de Prévannes met les choses au point. Son ami n'aime plus l'infidèle « sans nul doute, car il n'en parle plus maintenant, pas même pour en dire du mal », et il achève le croquis :

Cette cruelle maladie, qui a failli le mettre en terre, et cette défiance boudeuse qu'il en a gardée, sont autant de cadeaux de cette charmante personne. Ah! morbleu! celle-là, si je la tenais!... Pour moi, je n'ai pas de rancune, et je ne fais point de cas des colères conservées. Mais ce pauvre Henri qui, avec ses vertiges, est le plus franc, le plus brave garçon... la bonne dupe! Je ne saurais dire, mais je déteste la fausseté, la perfidie, tout l'arsenal des armes féminines; je sais bien qu'on peut s'en servir utilement, mais cela me répugne (162).

Et s'adressant directement à Valbrun :

M^{me} Darcy t'a fait de la peine, elle a mal agi, elle t'a planté là, et, qui pis est, elle t'a menti. C'est une vilaine créature. Eh bien! après? Vas-tu t'en faire un épouvantail dont il n'y ait que toi qui s'effarouche? Tu ne te guériras donc jamais de cet empoisonnement-là? (163).

De qui s'agit-il? De George Sand, plusieurs traits le prouvent, et peut-être d'autres femmes que nous connaissons moins bien. En tous cas, il est clair qu'il a dessiné la silhouette de M^{me} Darcy avec des souvenirs, clair que le lyrisme ne disparaît point de son œuvre. Mais naguère, lorsque Musset se racontait, il le faisait sous le coup d'une émotion ou d'un enthousiasme actuel; l'œuvre gardait l'impétuosité des sentiments tout frais. Rien de pareil aujourd'hui. Si, dans sa réponse à Charles Nodier, il se plaît à célébrer :

Les beaux jours et les courts instants
Du bon temps (164).

si,

Dans la grande boutique
Romantique

(162) *L'Ane et le Ruisseau*, scène 4.

(163) *Ibid.*, scène 9 (p. 235).

(164) C'est-à-dire les Dimanches de l'Arsenal.

il trace de chacun, « maître ou garçon », un portrait où nous apercevons Hugo, Vigny, les Deschamps, Sainte-Beuve, Alfred lui-même, et

La tête coquette et fleurie
De Marie.

brillant

Comme un bluet mêlé
Dans le blé.

s'il évoque les souffrances de Venise, les événements et les sentiments auxquels il fait allusion remontent pour le moins à une dizaine d'années. Loin de relier la vie du poète à son œuvre, les confidences qui lui échappent sont, à leur manière, une protestation contre la déchéance du présent (165). Donc lyrisme du souvenir, lyrisme plus voilé aussi. Par la grâce du temps, les passions lointaines ne s'expriment pas avec la même fougue que les sentiments actuels. Et donc lorsque Musset glisse une allusion dans ses vers ou dans sa prose, il le fait sans cris. Rien qui ressemble aux apostrophes de *Rolla*, aux malédictions des *Nuits*, aux tirades de *On ne badine pas*. Qu'il évoque les heures de son adolescence ou les jours de son « apprentissage » douloureux, il en parle avec un sourire toujours résigné. A peine le nom de Venise l'a-t-il entraîné à sentir la vieille cicatrice, il se ressaisit :

Mais de quoi vais-je ici parler?
Que ferais-je à me désoler,
Quand toi, cher frère,
Ces lieux où j'ai failli mourir,
Tu t'en viens de les parcourir
Pour te distraire? (166).

Et le voilà qui suspend le cours des souvenirs, pour accueillir le voyageur (167). Surtout son lyrisme, plus mesuré dans le ton, se fait moins tyrannique. Jadis, se peindre lui était une nécessité. Maintenant, à part quelques poèmes confidentiels (168) et le *Merle blanc*, Musset n'a pas pour dessein de se livrer au public; s'il évoque les jours de l'Arsenal, c'est que Nodier est venu les lui rappeler; s'il pense aux

(165) C'est-à-dire, en intention, presque le contraire de ce qu'on appelle le lyrisme.

(166) Cf. *A mon frère revenant d'Italie*.

(167) Cf. la dernière strophe du poème :

Ami, ne t'en va plus si loin.
D'un peu d'aide j'ai grand besoin
Quoi qu'il m'advienne...

(168) Ainsi les vers à la marraine :

Qu'un sot me calomnie...

ou à M^{me} Allan :

Se voir le plus possible.

heures vénitiennes, c'est qu'avec son frère il a longuement parlé de l'Italie. Il s'agit d'un lyrisme de surprise, qui glisse dans le poème, presque à l'insu de son auteur, quelques strophes plus intimes. Encore Musset se défend-il contre ces poussées d'humeur indiscrete. Et, le plus souvent, il parvient à n'y point céder. Si la plupart de ses poésies et même la conversation de la *Porte ouverte* lui ont été inspirées (169) par des souvenirs personnels, *Louison* et *On ne saurait penser à tout*, *Bettine* et *l'Habit vert*, *Faustine* et *Carmosine*, et le *Songe d'Auguste*, *Pierre et Camille*, le *Secret de Javotte*, *Mimi Pinson*, la *Mouche*, certains de ses poèmes (170) n'évoquent aucune aventure qu'il ait connue. Que dis-je? il est impossible de le retrouver sous les traits de ses personnages; ce sont des hommes qu'il invente. Qu'il l'ait voulu ainsi, la chose paraît évidente. On pourrait alléguer qu'il empruntait parfois le thème de ses pièces à d'autres auteurs (171), et qu'ainsi il se trouvait plus gêné pour multiplier les confidences. Erreur! *Lorenzaccio* lui était suggéré par une pièce de George Sand, *Andrea del Sarto* par une notice du Musée Filhol, mais son lyrisme s'était emparé des silhouettes qu'on lui proposait; rien ne l'empêchait d'en faire autant aujourd'hui. Si donc le marquis de Valberg (172) n'est qu'une réplique du distrait de Carmontelle, si le roi d'Aragon et Perillo gardent les traits que leur avait donnés Boccace, il en faut conclure que le dessein du poète était de ne pas se peindre. Et les pièces qu'il tire de son propre fonds, sont, à cet égard, plus probantes encore. Il se contente parfois d'y reprendre une intrigue qu'il a déjà, lui-même, dessinée : *Louison* a le même point de départ qu'un *Caprice* (173), et, en voyant Bettine prise entre deux hommes, l'un qu'elle aime mais qui ne l'aime point, l'autre pour lequel elle n'éprouve

(169) Cf. *Biographie* (p. 302) : « A la distance où j'étais (la pièce parut tandis que Paul de Musset était en Italie), et après une longue absence, cette peinture de la vie parisienne me fit un plaisir extrême. Je reconnaissais, d'ailleurs, les personnages. Celui du comte était si ressemblant que, de loin, je voyais mon frère... La femme aurait été plus difficile à reconnaître si le titre de marquise ne m'eût guidé. J'appris bientôt que je ne m'étais pas trompé dans mes conjectures. La conversation avait eu lieu à bien peu de choses près, comme elle est rapportée dans le proverbe. »

(170) Notamment le *Billet à Houssaye*, les *Trois Marches de marbre rose*.

(171) A Carmontelle (*On ne saurait penser à tout*) ou à Boccace (*Carmosine*).

(172) Le personnage principal de *On ne saurait penser à tout*.

(173) Il s'agit, dans les deux cas, d'un homme marié, dont la femme est aimante, fidèle, point indiscrete ni tyrannique. Pourtant il songe à la trahir; s'il ne dépendait que de lui, ce serait chose faite, mais l'autre femme refuse de céder à ce caprice. Et cette résistance, autant que le charme de la femme légitime, dont le héros s'aperçoit à temps, le ramènent à son foyer.

point de passion, mais qui lui reste attaché, qui ne songerait aux *Caprices de Marianne*? Or, si l'on compare le duc à M. de Chavigny, Stefani à Coelio, Steinberg à Octave, on ne peut pas ne pas s'apercevoir que Musset les a dépouillés de ce qui faisait d'eux des portraits de lui-même. Ni ce coureur de soubrette, ni ce sage, ni ce gredin ne lui ressemblent. Enfin, dans l'*Ane et le Ruisseau*, si M. de Valbrun garde comme le poète, une défiance paralysante, on ne voit guère d'autre trait qui rappelle, chez lui, la vieillesse d'Octave. Musset veut être absent de ses comédies, de ses nouvelles, donc de presque tout ce qu'il écrit; car ses vers, désormais, ne sont qu'une petite partie de son œuvre. C'est dire combien l'évolution du poète l'a amené loin du romantisme de sa jeunesse.

Et, en effet, sur presque tous les points, ses préférences le séparent de plus en plus de ses anciens compagnons. Sans doute, entre eux et lui (174), les relations ne sont plus aussi tendues; mais il ne faut point exagérer la portée de l'événement. Voici ce dont il s'agit; depuis 1831 jusqu'aux environs de 1842, Musset, pendant plus de dix ans, a vécu en guerre avec ce qui restait du Cénacle; le point de départ de cette hostilité, c'étaient les vers des *Secrètes Pensées de Rafaël* où il avait proclamé sa neutralité entre les écoles ennemies. Dans l'entourage de Victor Hugo, ces déclarations avaient soulevé une indignation générale; et, lorsqu'on parlait de lui, les jugements étaient pleins de sévérité (175). Bref, on le traita en adversaire, qu'on étoufferait volontiers, s'il était possible (176). Lui, de son côté, tant de rancune le révoltait. Aussi, rendit-il les coups à sa manière, par une série de pointes, semées au milieu de ses articles, sous le dialogue de ses comédies (177), au tournant d'une strophe (178) et qui atteignaient ses détracteurs aux endroits sensibles. Il se laissa aller, aussi, à écrire des couplets où défilaient ses anciens compagnons, avec, pour chacun, un trait qui cherchait le ridicule (179). Je sais que, dans son esprit, ces chansons ne

(174) Disons entre lui et certains d'entre eux : Nodier, Hugo, Guttinguer.

(175) Je pense à certains mots de Victor Hugo (notamment celui que rapporte Legouvé).

(176) Aussi bien Vacquerie l'a reconnu, non sans inconscience : « La critique et le public sont responsables, devant l'art et devant la postérité, de la mort subite de ce gracieux esprit qu'un meilleur accueil aurait perpétué peut-être. » (Article recueilli dans *Profils et grimaces*.)

(177) Ainsi dans *Fantasio* (II, 1) : « Il est aussi difficile de comprendre le regard d'un enfant de quatre ans que le galimatias de trois drames modernes. »

(178) Cf. dans *Namouna* (chant I), le passage relatif à la « couleur locale ».

(179) Ainsi certaine chanson (1834) qui a été publiée avec le *Journal intime* de George Sand.

devaient point être connues; mais je me doute aussi qu'il ne manquait pas d'auditeurs bien intentionnés pour communiquer à ceux qu'elles atteignaient la teneur de ces improvisations. Tout cela n'était point fait pour apaiser la querelle; elle durait encore en 1842. Certains en souffraient; par exemple, Ulric Guttinguer. Il guetta l'occasion de rapprocher les combattants, et, au printemps de 1843, il invita le même jour Hugo et Musset à déjeuner et à passer l'après-midi sous les arbres de son jardin. Peut-être, si les deux poètes s'étaient trouvés seuls avec lui, la conversation eût-elle manqué quelque peu d'entrain, mais le maître de maison avait prié Charles Nodier et M^{me} Menessier, sa fille, c'est-à-dire l'homme le plus conciliant et une femme dont la grâce spirituelle laissait un long souvenir à tous ceux qui l'ont rencontrée. Ils amenèrent avec eux l'atmosphère de l'Arsenal. Dans le ciel de printemps, les souvenirs prirent leur vol; et la paix fut conclue. Nous en avons maintes preuves; les poèmes qu'Alfred échangea avec Nodier, les sonnets que Marie Nodier et lui s'envoyèrent, enfin les vers qu'il adressa à Victor Hugo :

Il faut, dans ce bas-monde, aimer beaucoup de choses
Pour savoir, après tout, ce qu'on aime le mieux...

De ces biens passagers que l'on goûte à demi,
Le meilleur qui nous reste est un ancien ami.
On se brouille, on se fuit. Qu'un hasard nous rassemble,

On s'approche, on sourit, la main touche la main,
Et nous nous souvenons que nous marchions ensemble,
Que l'âme est immortelle et qu'hier c'est demain (180).

De son côté, le maître du Cénacle ne contesta plus à Musset la place qui lui revenait dans le monde des lettres; il lui pardonna même ses succès dramatiques (181), et lorsque l'auteur du *Caprice* fut candidat à l'Académie, l'auteur moins heureux des *Burgraves* l'assura de sa voix dans les termes les plus chaleureux; (« je suis vôtre de la tête aux pieds », écrivait-il en 1851) (182), et fit campagne en sa faveur. Aussi ne faut-il pas s'étonner si Musset, dans ses dernières œuvres, évite les ironies où sa verve s'égayait hier. Mais pas plus qu'autrefois, on ne le revoit dans les milieux du Cénacle et, au fond, il ne modifie en rien son point de vue (183). Si l'on conservait à ce sujet quelques doutes, il suffirait de lire ses derniers ouvrages. S'agit-il de ses idées politiques? Dans ces

(180) Sonnet daté : 25 avril 1843.

(181) Survenus après l'échec retentissant des *Burgraves*.

(182) Le billet dont j'extraits ces lignes m'a été communiqué par M^{me} Lardin de Musset et M. Maurice Allem.

(183) Les contemporains ne s'y trompèrent pas. On en trouve la preuve dans les articles sévères de Vacquerie. (*Profils et grimaces*.)

douze années de lutte ardente — de 1840 à 1852 — la plupart des membres de l'ancien Cénacle rêvent d'agir sur les destinées du pays; Lamartine devient un des chefs de l'opposition active, et, bientôt, la tête du gouvernement provisoire; Hugo, après avoir troqué son siège de pair de France contre le mandat d'élu du Peuple, se dresse contre l'Empire, nouveau Chateaubriand, plus sonore que le premier, en face d'un Napoléon moins grand que l'autre. Leur idéal? une République où les écrivains guideraient la masse vers l'avenir. Musset, au contraire, persiste à penser que l'action ni le gouvernement ne sont l'affaire des poètes. Et c'est le moment qu'il choisit, pour dire à ses lecteurs :

La politique, hélas! voilà notre misère.
Mes meilleurs ennemis me conseillent d'en faire.
Etre rouge ce soir, blanc demain; ma foi, non.

Je veux, quand on m'a lu, qu'on puisse me relire,
Si deux noms, par hasard, s'embrouillent sur ma lyre,
Ce ne sera jamais que Ninette ou Ninon (184).

Ce qui ne l'empêche point d'avoir ses préférences. Sans se jeter dans la mêlée, il n'en a pas moins dit son mot par deux fois, nettement. D'abord dans son poème du *13 Juillet*, plein du regret que la mort ait interdit au duc d'Orléans d'implanter en France la dynastie fondée par son père; et, dix ans plus tard, dans le *Songe d'Auguste*. Il montre là le vainqueur d'Actium, consultant Octavie, sa sœur, sa femme Livie et son ami Mécène, sur l'œuvre qu'il faut entreprendre. Continuez le cours de vos exploits, répond la première; reposez-vous sur vos lauriers, dit la seconde. Et Mécène d'ajouter : Sur ce monde pacifié, aidez la pensée humaine à s'épanouir, favorisez les lettres et les arts. Ces quelques scènes, que Musset écrivit à la requête de la cour impériale, fourmillent d'allusions contemporaines. En écoutant Livie,

(184) Ce sont là les deux tercets du *Sonnet au Lecteur*, et le nom de Lamartine qui se trouvait dans les quatrains (*Lamartine vieilli qui me traite en enfant*), les rendait plus nets encore. Ajoutons que nous donnons ici la seconde version, adoucie, du poème. La première était plus blessante. La voici :

...Lamartine vieilli qui me traite en enfant.
Honte à qui croit, dit-il, jouer avec sa lyre.
Honte, dis-je, à qui joue en toute occasion
Avec sa conscience et son opinion.

J'ai fait mon chant du sacré et n'ai plus rien à dire.
S'il faut changer d'avis, s'il faut rayer un nom,
J'aime encor mieux flotter de Ninette à Ninon.

en constatant quel amour fervent Auguste lui voue (185), comment ne point nous rappeler que Napoléon III venait d'épouser Eugénie de Montijo? (186) En assistant au débat de conscience qui amène l'empereur à préférer à la gloire des armes, l'apaisement général, comment ne pas évoquer la parole : l'Empire, c'est la paix? Certes, on dut goûter ces vers à Saint-Cloud; une sympathie manifeste s'y exprimait. Flatterie, penseront certains; reniement, gronderont quelques autres. Non pas : la révolution triomphante n'a pas obtenu de Musset une parole d'approbation. Il n'y a donc pas lieu de le taxer de flatterie, lorsqu'il vante Napoléon III. De reniement, pas davantage; certes, Musset préférerait que son ancien condisciple fût sur le trône; mais puisque la mort ne l'a point voulu, peu lui chaut que le maître s'appelle Bonaparte ou Orléans. Dès qu'il sent sur la France un pouvoir fort et empanaché de prestige, il se tient satisfait. Plus que jamais, il est partisan du régime monarchique, pourvu que le monarque et l'aristocratie qui l'entoure sachent apprécier les splendeurs de l'art. C'est à cette aristocratie, d'ailleurs, qu'il continue d'emprunter la plupart de ses personnages : têtes couronnées, favorites à l'apogée de leur puissance (187), seigneurs et nobles dames de la cour, ducs et maréchaux de l'ancienne France (188), marquises, comtes ou barons de la France d'hier. Bien plus, quand il sème dans le dialogue d'un de ses actes ou au fil d'un de ses contes, les subtilités psychologiques, les formules bien ciselées, il persiste à s'adresser au milieu du Faubourg Saint-Germain ou de la Chaussée d'Antin. Et les conseils qu'il donne à cet auditoire, nous les connaissons; de ne pas s'insurger contre la société; d'adapter les aspirations que chacun poursuit aux principes de la sagesse commune. Ainsi, au moment où le romantisme se tourne vers le peuple, encourage les masses populaires à briser les cadres de la société et l'individu à s'épanouir, Musset, lui, ne parle qu'à l'aristocratie, l'incite à demeurer respectueuse des traditions et combat l'individualisme de la passion (189). Peut-on rêver contraste plus complet? D'ail-

(185) Donnons-en des exemples. Lorsque Livie l'interroge :

Quel souci, cher seigneur, peut vous inquiéter?

Aucun, assurément, quand je vous vois sourire,

répond Auguste, et il ajoute, un peu plus tard :

Mon trône m'est trop cher pour le vouloir quitter,

Alors qu'auprès de moi vous venez d'y monter.

(Scène 2.)

(186) Le mariage avait été célébré en janvier 1853.

(187) La Pompadour, dans la *Mouche*.

(188) Dans *Louison*.

(189) Qu'il avait si ardemment célébré au temps des *Contes d'Espagne*.

leurs, le desaccord n'est pas moins profond lorsqu'il s'agit de questions littéraires. Les tendances qui entraînaient Musset aux antipodes du Cénacle, s'affirment dans ses derniers ouvrages. Faut-il en citer quelques exemples? Ainsi le goût de la miniature; ainsi, le soin qu'il prend de laisser au vers sa musique régulière; ainsi, le dédain qu'il a des prévisions historiques, un dédain qu'il exprimera, une dernière fois, dans une longue lettre à Buloz, que sa mort laissa inachevée (190). Il n'y a pas lieu d'insister; car, si Musset s'oppose ainsi aux survivants du Cénacle, il ne fait que persévérer dans une manière qui était la sienne depuis un certain temps. Première preuve qu'il reste fidèle aux idées qui, depuis 1836, se précisaient en lui. Mais ce qui me paraît nouveau, c'est une volonté de revenir aux traditions et aux règles du passé français, et, pourquoi ne pas dire le mot? du classicisme. Ouvrons le volume des dernières poésies (191); même celles où l'inspiration reste le plus ardemment lyrique, le rythme que Musset choisit (192) leur prête une légèreté qui rappelle les vers amoureux du XVIII^e siècle. Volontiers, à côté des souvenirs, il y glisse des visions plaisantes (193). Ou bien, s'il broche quelque poème nouveau (194) sur le vieux thème de la déception amoureuse, la colère qui l'anime (195) s'arrête à l'épigramme et s'en contente. Qu'il y ait là, parfois, un soupçon de littérature, il suffit de relire *Sur une morte* pour ne pouvoir le nier. Toutes les strophes y sont construites de la même façon :

Elle était belle, si
Elle était bonne, si
Elle pensait, si...

Songez que le sentiment qui dicte ce poème était sincère (196), nous en mesurerons mieux le chemin qu'il a parcouru depuis quelques années. Car cette littérature n'a rien de romantique; point d'éloquence ni d'interjections; une sensualité discrète se devine par instants, une grâce volon-

(190) Et qui a été publiée par M. Monval. (*Le Correspondant*, du 10 mars 1910.)

(191) Aux dernières pages, qui contiennent les poésies écrites après 1842.

(192) Un mètre rapide, volontiers sautillant.

(193) Ainsi, dans les strophes *A mon frère revenant d'Italie*, celles sur Civita-Vecchia, sur Rome, sur Padoue...

(194) Je pense aux *Conseils à une Parisienne*, 1845.

(195)
L'oiseau de passage,
Qui vole à plein cœur,
Ne dort pas en l'air comme une hirondelle,
Et peut, d'un coup d'aile,
Briser une fleur.

(196) C'était son amour malheureux pour la princesse Belgiojoso.

tiers galante et, à l'occasion, précieuse, domine le poème entier. Ce retour aux goûts de notre passé apparaît plus net dans les poésies inspirées par quelque lecture, ou par le spectacle de la nature. Il arrive, en effet, qu'Alfred ouvre son Boccace, en tire une nouvelle et la rime. Il revient ainsi aux contes en vers, par où il avait commencé; il écrit *Sylvia* et *Simone*. Mais quelle transformation! Rien ici ne rappelle Byron, tout y fait songer à La Fontaine :

C'est avec celui-là qu'il est bon de veiller,
Ouvrez-le sur votre oreiller,
Vous verrez se lever l'aurore.
Molière l'a prédit, et j'en suis convaincu,
Bien des choses auront vécu
Quand nos enfants liront encore
Ce que le Bonhomme 'a conté,
Fleur de sagesse et de gaieté...
On n'en veut plus, du sobre et franc langage
Dont il enseignait la douceur,
Le seul français, et qui vienne du cœur;
Car, n'en déplaît à l'Italie,
La Fontaine, sachez-le bien,
En prenant tout, n'imita rien...
Comme l'antique, il est nouveau (197).

Musset rêve de marcher sur les traces du bonhomme. Certes, il sait la difficulté de l'entreprise, lui qui écrivait : « le bonhomme revenait d'un rêve dans un certain sentier où personne après lui ne passera jamais ». N'empêche qu'il cherche ce sentier mystérieux; il conte ses nouvelles sur un rythme où les vers de 12, de 10 et de 8 pieds se mêlent, sans autre règle que de mieux traduire la pensée (198), glissant dans le récit mille réflexions générales suggérées par l'expérience (199), avec une sorte d'ironie souriante, sans jamais s'identifier aux personnages qu'il décrit, fussent-ils amoureux et jeunes, et malheureux; avec, enfin, de ces formules savoureuses, qui feront toujours le prix des « Contes » du bonhomme. Voici comment Musset nous annonce la mort du père de Jérôme :

Après quoi, presque sur-le-champ,
Ayant mis ordre à ses affaires,
Il passa de ce monde ailleurs.

(197) Cet éloge de La Fontaine se trouve au début du conte de *Sylvia* (décembre 1839).

(198) Je pense ici à *Sylvia*, *Simone* étant écrit en vers de huit pieds.

(199) Ainsi ces vers de *Simone* :

Deux bras amis, blancs comme lait,
Un rideau vert, un lit de mousse,
La vie, hélas! c'est ce qui fait
Qu'elle est si cruelle et si douce.

comment il fait parler la mère, inquiète de la tendresse que son fils éprouve pour Sylvia :

...Cet enfant que voici,
Lequel n'a pas quinze ans, Dieu merci!
Va désoler le reste de ma vie.
Il s'est si bien amouraché
De la fille d'un mercenaire
Qu'un de ces jours, s'il n'en est empêché,
Je vais me réveiller grand'mère.

comment, enfin, il commente la mort de Sylvia :

Et comme la douleur avait tué Jérôme,
De sa douleur aussi mourut Sylvie.
Cette fois ce fut au jeune homme
A céder la moitié du lit.

Musset n'a voulu ici que faire des *Contes de La Fontaine*; et ce dessein en dit assez long sur l'évolution de son esprit. D'autres poèmes confirment cette impression, ceux qui lui ont été suggérés par le spectacle de la nature. Pensons aux symphonies que les hommes du Cénacle ont orchestrées sur ce thème; solitudes où roule la Maison du Berger — majesté de la montagne — mouvement éternel de la mer. Rien de pareil ici; s'il arrive à Alfred d'écrire le *Souvenir des Alpes*, il s'agit là d'une exception (200); encore, le poète s'intéresse-t-il plus au souvenir qu'aux Alpes. Et les vers qui nous dépeignent le désespoir de jadis, sont vibrants, autant que ceux où Musset s'efforce de décrire la vallée alpestre restent en grisaille (201). Nulle précision, nul relief. Je ne sais rien qui prouve mieux la distance qui sépare Musset de nos romantiques. Car d'autres lieux l'inspirent d'instinct : le parc de Louveciennes (202), les allées de Versailles (203), des jardins où la main humaine a ménagé les perspectives, semé les statues, les escaliers de marbre rose. Là, notre poète est venu, sans nul parti pris de chercher l'inspiration, pour se promener. Et pourtant, au tournant d'un chemin, sa Muse se dresse devant lui; elle se prend à chanter, comme elle faisait jadis dans les sentiers du bois de Boulogne. Il se peut qu'à l'occasion, elle se gausse des dieux égarés dans les taillis, mais

(200) Et d'une exception unique, il faut bien le noter.

(201) Bornons-nous à citer ces vers :

Le voyageur, levant la tête,
Vit les Alpes debout dans leur calme éternel,
Et, devant lui, le sommet du Mont Rose,
Où la neige et l'azur se disputaient gaiement.
Si, parmi nous tu descends un moment,
C'est là, blanche Diane, où ton beau pied se pose.

(202) Dans le *Billet à Houssaye* (octobre 1850).

(203) Dans les *Trois Marches de marbre rose* (février 1849).

cette nature corrigée par l'homme est la seule qui la réveille de sa léthargie. Du moins va-t-elle célébrer là la joie d'une demi-solitude? Non. Elle se plaît à ressusciter les habitants d'autrefois; de leurs fantômes, elle peuple les allées abandonnées (204). Dans ces deux poèmes, l'inspiration suit la même courbe; dans ces deux poèmes, l'atmosphère est la même; un peu d'émotion discrète (205), une grâce de bonne compagnie, parfois un peu précieuse, une pointe de sensualité, mille traits d'ironie légère. Tout ici est du pur XVIII^e siècle. Et ce retour aux traditions du classicisme est, chez Musset, très conscient, ses pièces du moment l'attestent, c'est-à-dire la partie capitale de son œuvre, à l'époque. Car le succès de *Caprice* a réveillé en lui la vocation dramatique; et puis, il est de belles quémandeuses auxquelles il ne faut point déplaire : M^{me} Allan, Anaïs (206), Rose Chéri (207). Aussi le plus clair du temps que notre poète consacre à la littérature, passe-t-il à écrire des comédies nouvelles ou à reprendre ses ouvrages d'autrefois : *Il ne faut jurer de rien*, *Andrea del Sarto*, le *Chandelier*, les *Caprices de Marianne*. Mais il faut se garder de croire qu'il apporte à cette « œuvre du démon », comme disait Sainte-Beuve, le parti pris d'originalité, le dédain des traditions qui l'animaient jadis. Au contraire, les pièces qu'il écrit désormais pour la représentation, il les coule dans le moule des règles anciennes; il plie sa fantaisie à la contrainte des unités, -unité d'action, d'abord, unité de temps et de lieu ensuite. Ses comédies se déroulent de bout en bout dans le même décor : le salon de la marquise dans la *Porte ouverte*; une salle de l'hôtel du duc dans *Louison*, une de ces salles comme les classiques en inventaient, où tous les personnages peuvent entrer librement (208), et sur lesquelles donnent tous les appartements particuliers, celui de la maréchale, celui de la duchesse, celui du duc, l'antichambre d'où sort Bertrand. l'office d'où sort Lisette. On en peut dire autant de la pièce où se joue *On ne saurait penser à tout* (209), du « salon de campagne » où Bettine voit s'écrouler son rêve, du « salon » où la comtesse attend la déclaration de M. de Valbrun. Sans doute l'ameublement de ces salons, fauteuils déplacés par une conversation récente, guéridon où traîne un

(204) C'est, d'un côté : Louis le Bien-Aimé, la Du Barry et leur cour (*Billet à Houssaye*), de l'autre : la Montespan, M^{me} de Maintenon, Fontange et La Vallière, Parabère et Sabran, le Régent, Voltaire, la Pompadour.

(205) Le culte et le regret des siècles disparaus.

(206) Pour laquelle il écrivit *Louison*.

(207) Qui lui fit imaginer *Bettine*.

(208) Berthaut est arrivé jusque-là sans rencontrer âme qui vive.

(209) Ici encore les indications précises manquent : « La scène est à la campagne », écrit Musset.

livre ouvert, une broderie commencée, masque, à première vue, la ressemblance qui unit ces pièces modernes aux salles antiques, où les héros de nos tragédies viennent se rencontrer et se fuir. Mais il suffit de réfléchir pour s'apercevoir que l'emplacement des unes et des autres, à mi-chemin entre la rue et les appartements privés, est identique. Identiques aussi les limites de l'intrigue. L'action de *Louison* commence, le soir, à l'heure du souper (210), elle s'achève, dans la nuit, après le bal de l'Opéra; celle de *On ne saurait* s'ouvre à cinq heures du soir (211), pour se terminer quelques heures plus tard; celle de *Bettine* débute à la fin de la matinée (212), le dénouement intervient dans la soirée; celle enfin de *l'Ane et le Ruisseau* tient en une après-midi. Aucune ne dépasse les vingt-quatre heures. Qui ne voit les conséquences de cette docilité? D'une part, Musset doit ramasser l'évolution du sentiment qu'il analyse (213); de l'autre, il lui faut renoncer à l'habitude de déplacer le public; ce sont les acteurs qui se dérangent. Donc leurs mouvements doivent s'expliquer; et l'auteur se trouve obligé de préparer les sorties, d'annoncer les entrées. En outre, il se voit contraint de bâtir ses pièces en scènes enchaînées; sur tous les points, il revient ainsi à la conception rituelle du théâtre. Les partisans les plus déterminés des classiques ne trouveraient rien à reprendre dans les dernières comédies de Musset. Par contre, ceux que la fantaisie du *Spectacle* séduisait, se sentent dépaysés. Le dialogue, alourdi de précautions techniques, leur paraît moins rapide qu'il n'était jadis; l'exposition moins vivante; le mouvement moins égal, tantôt ralenti dans des monologues, tantôt housculé par l'heure qui presse; l'horizon moins divers, l'accent moins personnel. Ils n'ont pas tort. Déjà les contemporains affirmaient leur préférence pour les comédies de jeunesse :

« Au lieu du libertin ingénu, — écrivait Gautier, — du chérubin qui s'est fait des moustaches avec une épingle noircie aux bougies de la toilette de Rosine... du fou charmant qui s'est si bien personifié dans *Fantasio*, nous avons eu un auteur écrivant sous le feu de la rampe, une pièce ordinaire, correcte et possible... L'habileté est toujours là, mais non plus le caractère de l'individualité » ; l'heure sonne « où l'on quitte Shakespeare pour Racine, Rubens

(210) Cf. ces paroles du duc (I, 2) :

Personne encore ici? on va souper, je crois.

(211) Dès la troisième réplique, le baron dit à Germain :

C'est impossible, il est cinq heures précises.

(212) Steinberg vient alors de se lever et Bettine n'a pas encore quitté sa chambre.

(213) Et même parfois la bousculer un peu. Songez à Bettine, si bouleversée par l'abandon de Steinberg, et fiancée à Stefani, lorsque le rideau tombe.

pour Ingres, Beethoven pour Hændel, où l'on commence à préférer le gris à l'écarlate, le vin de Bordeaux au vin de Bourgogne, et les cols de chemise à guillotine au rabat à la Van Dyck; on a la maladie du style... » et il faut s'en défendre, car « la seconde manière d'un artiste ne doit pas être l'atténuation de la première et... l'on peut, sans briser les vitres et sans rosser le guet, avoir encore la démarche pimpante et porter son chapeau sur l'oreille » (214).

Vacquerie disait la chose avec plus de sévérité (215). Tous jugeaient que Musset avait perdu ses grâces de jadis. En quoi je crois qu'ils se trompaient, et avec eux tous ceux qui, depuis, ont adopté leur thèse. Si le poète, après 1847, ne tente point de refaire les *Caprices*, c'est volonté bien arrêtée. On pourrait déjà en trouver la preuve dans certains passages de ses dernières comédies, où se reconnaît la verve d'autrefois (216). Mais la chose apparaît manifeste, si l'on songe qu'en 1850 (217), Musset a écrit *Carmosine*; une pièce impossible à définir, ici comédie, là drame, rêverie toujours, et qui s'apparente au théâtre de la jeunesse. Il lui a donné les proportions de naguère, ni trop vastes, ni trop restreintes, trois actes; il l'a placée dans l'Italie de ses songes, attiré vers cette Sicile dont il devine la beauté, sans qu'un souvenir précis le gêne. Il a multiplié les décors : la petite maison de M^{re} Bernard, les salons de la cour, le petit jardin où la jeune fille agonise... (218) Dans ces cadres différents, il a affronté les grotesques (219) et les cœurs tourmentés, comme au temps des *Caprices*. Négligent les soucis de métier, il n'a songé qu'à l'analyse des sentiments. Il a retrouvé, pour en parer la reine Constance, les vertus de la reine Béatrice (220), pour dessiner la silhouette de Carmosine, la poésie, la candeur et l'ardeur romanesque qui faisaient le charme de Ninette, de Ninon, de Cécile de Mantes; il a répandu sur les sentiments cette ironie parfumée d'indulgence qui caractérisaient *Il ne faut jurer de rien* et le *Chandelier*. Bref, il a donné une sœur aux comédies qu'il imaginait à vingt-cinq ans. Quel argument plus convaincant pour établir qu'il garde les qualités des jours

(214) Cf. Gautier : *Histoire de l'art dramatique* (feuilleton consacré à *Louison*, février 1849).

(215) Dans *Profils et grimaces* (article sur *Louison*).

(216) Ainsi le couplet dans lequel Louison réfute les soupçons de la maréchale (acte II, scène 8), la tirade où Bettine raconte comment elle voyage (scène 6), et où Stefani décrit l'action exercée sur l'artiste par le public et par son métier (scène 18).

(217) Et non pas en 1852, comme le dit, par erreur, l'édition des amis du poète.

(218) En somme : un décor par acte.

(219) Dame Pâque, sir Vespasiano.

(220) Dans *Barberine*.

anciens? Seulement cette pièce, il l'a écrite pour qu'elle parût dans le *Constitutionnel*, pour qu'elle fût lue. Et nous tenons là la clef de l'énigme. A ses yeux, la représentation implique le respect de certaines traditions. C'est assez dire qu'il se fait, du théâtre, une conception très classique, qu'il s'y tient, en dépit de sa propre nature, en dépit des avertissements de la critique. Et cette pensée lui dicte les remaniements qu'il apporte à ses pièces d'autrefois. En effet, le succès du *Caprice* a amené les directeurs de salles à considérer le *Spectacle* comme un trésor, d'où l'on devait extraire les pierres précieuses; aussi, ont-ils proposé au poète de les monter l'une après l'autre. De son vivant, on a ainsi fait passer sur la scène *Il ne faut jurer de rien*, *Andrea del Sarto*, le *Chandelier*, les *Caprices de Marianne*, et *Barberine* (221). Chaque fois, Musset a accepté les propositions qui venaient à lui; chaque fois, il a remis sur le chantier la pièce dont il s'agissait. Chaque fois enfin, il l'a remaniée pour la ramener, dans la mesure du possible, à l'unité de lieu (222) et à l'unité de temps (223). Modifications plus profondes qu'on ne pourrait le croire. Alfred refond sa pièce entière. Ainsi la *Quenouille de Barberine*, qu'en 1835 il avait construite en deux actes, devient en trois actes, la *Barberine* que nous connaissons. *Andrea del Sarto* comptait trois actes et neuf décors; lorsqu'il fut représenté, en 1848, c'était une comédie en deux actes et à cadre unique. Dans les *Caprices de Marianne*, le travail de refonte ne fut pas moins considérable; si la pièce gardait ses deux actes, au premier, les trois tableaux primitifs donnaient douze scènes (cinq tirées du premier, cinq du troisième (224), enfin deux du deuxième); au deuxième, vingt scènes remplaçaient les six tableaux de jadis. Et c'est ici peut-être que l'on saisit le mieux l'effort de Musset; il découpe d'abord en huit scènes le premier de ces tableaux; puis il supprime le second, le remplaçant par quelques répliques de raccord. Du troisième tableau, il fait quatre scènes; après quoi il scinde en deux le quatrième tableau, en tire la scène 13, glisse là trois scènes empruntées au cinquième tableau, reprend à la scène 17 la fin du quatrième tableau, revient au cinquième dans la scène 18, invente une scène de raccord (la 19^e) et prend, au sixième et dernier tableau qu'il supprime, quelques répliques pour terminer sa pièce (scène 20). Toutes ses pièces, il les a reprises de la sorte, cherchant à leur donner l'unité

(221) Les trois premières en 1848, les deux autres en 1851.

(222) En ne supposant plus qu'un décor par acte, au maximum.

(223) En supprimant du texte tout ce qui, jadis, établissait que le spectacle excédait les limites régulières.

(224) L'ordre des deux derniers tableaux étant interverti, et la dixième scène (conversation de Claudio et de Tibia) étant réécrite presque entièrement.

et la forme rituelles. Pour y parvenir il a déplacé, parfois d'un acte à l'autre, des scènes entières; il en a supprimé certaines (225); celles qu'il conservait, il les a reliées, ajoutant ici des répliques, et là une scène nouvelle; il les a resserrées en actes cohérents, sacrifiant la fantaisie et les contrastes qu'il recherchait naguère. En même temps, il effaçait du dialogue ce qui y trahissait la désinvolture de la jeunesse, ou son dédain des règles morales; retranchait là une déclaration trop incrédule (226), changeait le personnage de Ciuta pour celui de Pippo, simple valet aux ordres de son maître. Beaucoup ont déploré ces retouches, pensant avec Théophile Gautier que les pièces y perdaient en originalité. C'est une querelle où nous n'avons pas à prendre parti. Il nous suffit de constater que tous ces remaniements tendaient à rapprocher les comédies du *Spectacle* de l'idéal classique, et que cette volonté devait être bien impérieuse, pour avoir décidé Musset à reprendre si complètement ses pièces. Cette volonté, le poète en a donné une preuve plus manifeste en écrivant le *Songe d'Auguste*. C'était en 1853; l'Empire naissait dans l'enthousiasme; autour de Napoléon III et de l'impératrice Eugénie, la jeune cour inaugurait la série des fêtes qui se prolongèrent durant la plus grande partie du règne. Pour les rendre plus éclatantes, on mettait à contribution les maîtres de l'heure : musiciens (227) ou écrivains. Alfred fut un des premiers vers lesquels on se tourna : l'impératrice goûtait ses comédies. On lui demanda, quelques mois après le mariage des souverains, une pièce que l'on jouerait à Saint-Cloud (228). Sans doute lui fit-on comprendre quel plaisir ses auditeurs prendraient à y voir célébrer leur bonheur. Il était impossible de se dérober à cette requête; Musset n'y songea point; mais il ne songea pas davantage à adopter le ton coutumier de son théâtre. Cet à-propos officiel, il le conçut à la manière du xvii^e siècle; il résolut de l'écrire en vers, et sur le rythme régulier cher aux classiques; puis, comme faisait jadis Racine, lorsqu'il voulait chanter l'inclination de Louis XIV et de Madame, il chercha dans l'antiquité des héros qui lui permissent d'exprimer les sentiments du couple impérial, les rêves que faisait éclore le nouveau règne. Comme Racine avait confondu, dans un portrait qu'il voulait doublement fidèle, le Roi Soleil et Titus, Henriette d'Angleterre et Béré-

(225) Ainsi, dans *André del Sarto*, celle qui nous faisait assister à la visite de Montjoie (troisième acte, deuxième tableau) et le tableau final; ainsi dans les *Caprices*, la dernière scène (conversation de Marianne et d'Octave, dans le cimetière, devant le tombeau de Cœlio).

(226) Dans *André del Sarto* (II, 1).

(227) C'est Gounod qui composa, pour le *Songe d'Auguste*, la musique des chœurs.

(228) La représentation, d'ailleurs, n'eut pas lieu.

nice, Musset peint l'Empereur en faisant parler Auguste, l'Impératrice sous les traits de Livie. Il revêt ses acteurs de la pourpre romaine; il les réunit dans le décor traditionnel; il bannit, de ses vers, les changements de ton; son vocabulaire se fait plus majestueux; les sentiments qu'il y exprime sont de ceux que nos classiques analysaient volontiers; nous assistons d'abord à un débat de haute politique (229) qui évoque le grand monologue de *Cinna*; nous entendons le conquérant parler d'amour avec tant de galanterie, que nous devinons un talon rouge sous sa toge, comme sous les ennemis de Pyrrhus. Le songe même, sur lequel l'acte s'achève, ne nous entraîne pas loin des procédés classiques. Et je sais bien que Corneille eût fait la place plus large aux monologues, que Racine n'eût point matérialisé le songe. Ces Muses qui se lèvent derrière l'Empereur endormi font songer à celle des *Nuits*. Par instants, l'auteur moderne se révèle ainsi derrière l'élève des anciens maîtres; mais ce sont détails sans importance, quand on les compare au respect que Musset témoigne pour les traditions du passé. Aussi, l'un des auditeurs du *Songe d'Auguste* put-il résumer ainsi son impression : « les vers étaient d'Alfred de Musset, nous le savions; ils eussent été de Ponsard, on n'en aurait-on pas été surpris » (230). L'assimilation, d'ailleurs, n'est point tout à fait juste. Car Musset rêvait de rajeunir la tragédie en la faisant remonter à ses sources. N'écrivait-il pas, en 1838 (231) :

Ne serait-ce pas une belle chose que d'essayer si, de nos jours, la vraie tragédie pourrait réussir? J'appelle vraie tragédie, celle de Sophocle, dans toute sa simplicité, avec la stricte observation des règles...

Depuis lors, il a souvent entrepris de réaliser ce rêve. Il a commencé la *Servante du Roi* (232), médité une *Alceste* (233). Et quand on le voit, dans le *Songe d'Auguste*, ressusciter le chœur, faire monter vers le palais, au début de l'acte, les voix du peuple; y faire résonner, pour finir, celles des Muses réunies, comment ne pas penser qu'il vit là l'occasion de reprendre le projet si souvent abandonné. Qu'il n'y ait point réussi, que les allusions, auxquelles son sujet l'obligeaient, ne fussent point faites pour lui faciliter la tâche (234), qu'enfin

(229) Une voix, celle d'Octavie, prônant la gloire des conquêtes multipliées; une autre les joies fécondes de la paix, celle de Livie.

(230) Cf. Maxime Du Camp, *Souvenirs littéraires*.

(231) Dans son article *Sur la Tragédie*.

(232) Dès 1839.

(233) Vers 1840.

(234) Il ne s'agissait, au fond, que d'un divertissement de la Cour. En quoi, Musset se trouvait dans des conditions beaucoup plus voisines de celles où travaillaient nos classiques que les tragiques de l'antiquité.

sa nature impulsive dût forcément embrouiller son dessein et paralyser ses goûts, on n'en saurait douter. Sans doute le comprit-il; il ne renouvela pas l'entreprise. Mais qu'il ait pu écrire ce *Songe d'Auguste*, qu'il se soit acharné, à partir de 1839, à ressusciter les modèles de la tragédie, voilà qui en dit assez sur l'état de ses idées. Bien plus, à la même époque, il a tenu à exprimer une fois de plus sa volonté de peindre, dans ses œuvres, l'âme humaine sous son aspect le plus immuable :

Il faut, — écrit-il alors, — que la littérature d'imagination, sous peine de divaguer, vous montre l'homme de tous les temps (235).

Il a tenu à proclamer que la fantaisie devait s'incliner devant la raison :

Il faut qu'elle soit croyable, admissible même... Voudrait-il dire, ce mot, qu'un écrivain doive imprimer ou mettre sur les planches tout ce qui lui passe par la tête, sans nul souci du vrai de tous les caractères, de la raison, ni des passions, surtout sans aucune expérience? Alors ce n'est pas le caprice, c'est l'absurde. Et voilà pourquoi le *Servum pecus*, persuadé qu'il suffit de rêver pour penser, se traîne piteusement derrière les maîtres, s'embourbe et se fourvoie sans cesse, prenant l'ornière pour le chemin.

A la vérité, il raisonne, et dans une certaine mesure, il sent en vrai classique.

Après cela, comment ne pas s'étonner de certains étonnements soulevés par le discours de réception que Musset prononça sous la Coupole, le 27 mai 1852? L'on était venu de partout pour l'entendre; les crânes des vieux classiques et les barbes romantiques se rencontraient là, comme jadis dans les vers des *Secrètes Pensées de Rafaël*; les gens de lettres coudoyaient les habitants du Faubourg Saint-Germain et de la Chaussée d'Antin. Le choix de Nisard, désigné pour recevoir le nouvel académicien, ajoutait du piquant à cette première (236). Parmi les auditeurs, beaucoup se figuraient qu'ils allaient assister à un duel entre le critique très classique et l'auteur des *Contes d'Espagne*. Ce fut pour eux une déception. Sans doute son aspect fut favorable au poète; sa silhouette sanglée dans l'habit vert, la lourde mèche restée blonde qui retombait sur son front, lui gardaient de loin une jeunesse, faite pour séduire. Mais l'enchantement dura peu. D'une voix monotone, il lut sans éclat l'éloge de son prédécesseur (237).

(235) Cf. la lettre à Buloz sur « les voleurs de noms ».

(236) Nul n'ignorait alors avec quelle ardente conviction Nisard soutenait la cause du classicisme.

(237) Les comptes rendus de l'époque le prouvent. On lit dans *l'Illustration* (Ph. Busoni) que cette lecture, faite d'une « voix sèche et

Rien d'étonnant; il n'avait jamais bien lu (238); de plus, il était, ce jour-là, paralysé par la timidité (239). Ainsi desservi, le discours parut terne; et même ceux qui se donnèrent la peine de le relire le jugèrent, la plupart, sans bienveillance. On s'étonnait qu'il témoignât tant d'indulgence pour le président Dupaty. C'est toujours une fâcheuse aventure de succéder à un mauvais mort. Mais surtout, ce dont certains se scandalisèrent, c'est que Musset n'ait pas tenu à opposer au sentiment de ses nouveaux collègues, des opinions que l'on voulait qu'il gardât en dépit de tant de preuves. Voilà où gît le malentendu. Que Flaubert, dans une lettre à Louise Colet (240), ait tonné contre ce discours qui « l'horripilait », qui l'ait trouvé « mal écrit », plein de banalités bourgeoises, qu'il en arrive à conclure :

Musset restera par les beaux côtés qu'il renie, il a eu de beaux jets, de beaux cris, voilà tout; mais le Parisien, chez lui, entrave le poète, le dandysme y corrompt l'élégance... Il a célébré avec emphase le cœur, le sentiment, l'amour, avec toutes sortes d'H, au rabaissement de beautés plus hautes... cette glorification du médiocre m'indigne, c'est nier tout art, toute beauté, c'est insulter l'aristocratie du Bon Dieu...

passe. Plus épris du verbe que de la raison, ami de George Sand, amant de Louise Colet, qui depuis quelques mois prisait fort Alfred de Musset, il avait tous les motifs, ceux de l'esprit et ceux du cœur, pour n'être point impartial. Que certains critiques de l'époque aient cru voir là une manière de reniement (comme si le même homme, exprimant la même pensée, à vingt ans d'intervalle, pouvait renier deux fois), leur injustice (241) se peut expliquer. Depuis Chateaubriand, la plupart

pointue » fut « tout à fait maussade »; dans la *Patrie* : « M. de Musset a lu avec une monotonie désespérante, interrompue çà et là par quelques éclats de voix rudes et saccadés, les choses les plus élégamment et les plus purement écrites. » (Joncières, 28 mai 1852.)

(238) Ainsi déjà M. Du Camp (*Souvenirs littéraires*), à propos de la lecture du *Songe d'Auguste*, signalait la « voix faible » et la « diction molle » du poète.

(239) Il écrivait alors à sa sœur (*Correspondant*, 10 mars 1910) : « C'est une chose assez effrayante pour tout le monde, et pour moi en particulier, que l'idée de parler en public... Il y a là un certain parler de chapeaux roses et d'habits brodés de vert qui a un aspect dont l'effet ne manque pas d'agir sur les plus intrépides... » et, évoquant la représentation de ses pièces, il ajoutait : « Maintenant, c'est moi qui suis Brindeau lui-même, et je n'ai même pas la consolation de réciter les bêtises d'un autre. »

(240) Lettre datée de 1852.

(241) Je pense aux articles de Taxile Delord et Caraguel (*Charivari*, 29 mai, 30 mai, 6 juin), Busoni (*Illustration*, 3 juin), Loménie (*Pays*, 2 juin), La Bedollière (*Siècle*, 28 et 29 mai), Limayrac (*Voleur*, 10 juin), et surtout à ceux, beaucoup plus violents, de Edouard Houssaye (*Artiste*, 1^{er} juin), Jules Lecomte (*Estafette*, 1^{er} juin) et Cormenin (*Revue de*

des romantiques reçus à l'Académie les avaient habitués à admirer chez le récipiendaire une attitude intransigeante, et à le voir faire la leçon à ceux qui se serraient pour le recevoir; et ils persistaient à considérer Musset comme un disciple du Cénacle. Mais ce qui me paraît plus étrange, c'est que, de nos jours, la critique n'ait pas remis les choses au point. M. Souday n'écrivait-il pas dans la préface de ses *Romantiques* à l'Académie (242) :

C'est vrai que Musset se rend un peu ridicule en étalant un infini et insistant respect pour un Dupaty; qu'il renie le romantisme en se refusant de le renier; qu'il tombe dans la capucinade... Nisard couvre Musset de fleurs, mais pires que des trognons de choux... Il rabroue Musset pour son lyrisme... puis il le félicite d'avoir trahi le romantisme... on préférerait encore être houspillé comme Hugo et Vigny par un Salvandy ou un Molé plutôt que loué comme Musset par ce Nisard... (243).

En réalité, ni Musset ni Nisard n'ont rien dit qui ne corresponde à leur pensée. Libre à qui voudra de le déplorer; mais lorsqu'au début de son discours notre poète témoigne à l'Académie une déférence qu'il lui gardait, même aux heures des malentendus les plus blessants (244), lorsqu'il se prononce contre les bouleversements sociaux, condamne « ce foyer terrible qui, après avoir tant éclairé, allait tant consumer et tant détruire », ces réformes qui « pour élaguer les branches mortes d'un arbre séculaire » portent « la hache dans ses racines », ces temps « où l'honnêteté passait pour une imprudence », et déplore que les révolutions brisent si facilement les « relations du monde... cet aimable commerce des esprits qui, s'il ne remplit pas la vie, sait l'embellir et la faire mieux aimer » lorsqu'il félicite son prédécesseur d'avoir grandi « au sein d'une de ces familles privilégiées, qui sont comme des sanctuaires où ne pénètrent que les nobles pensées » (245), et de s'être voué uniquement à son œuvre d'écrivain; lorsqu'au passage, il s'incline devant Molière, devant « l'atti-

Paris, juin). Par contre, Edouard Thierry (*Assemblée nationale*, 29 mai), Cucheval-Clarigny (*Constitutionnel*, 28 mai), Guttinguer (*Corsaire*, 2 juin), Philarète Chasles (*Débats*, 29 mai), Grün (*Moniteur universel*, 28 mai) et Charles de Mazade (*Revue des Deux-Mondes*, 1^{er} juin), félicitaient chaudement les deux orateurs.

(242) Un recueil où se trouvent réunis les discours de réception de Lamartine, Noddy, Hugo, Sainte-Beuve, Vigny, Musset et les réponses de Cuvier, de MM. de Jouy, de Salvandy, Hugo, Molé et Nisard.

(243) Cf. préface des *Romantiques* à l'Académie (pp. 38-40).

(244) Je pense au malentendu de 1848, à propos du prix « Maillé-Latour-Landry ».

(245) Dupaty était le fils du président, célèbre pour son intégrité; et sa famille était alliée aux Beaumont, aux Condorcet, aux Grouchy.

cisme » de Boileau (246), devant Fénelon et Bossuet, devant Voltaire, et son « *Tancrède*, type inimitable de... poésie chevaleresque », nul n'a le droit de le taxer de complaisance servile pour les goûts de l'Assemblée. Ne savons-nous pas qu'il pensait dans le privé (247) ce qu'il dit alors publiquement? Sincère, il l'est aussi, lorsqu'il écrit :

De même que nous avons nombre d'ouvrages au théâtre où le trop grand développement des sentiments et des caractères étouffe l'action, si bien que les personnages semblent des statues qui rêvent dans le vide, de même nous voyons d'autres pièces dans lesquelles les événements ou, pour mieux dire, les accidents, se multiplient de telle sorte qu'il ne reste plus la moindre place ni pour le cœur, ni pour l'esprit, ni presque pour l'intelligence; et alors, au lieu de statues qui avaient du moins quelque beauté dans leur calme, nous voyons le théâtre sans cesse traversé par des marionnettes essoufflées qui ont à peine le temps de dire qui elles sont, ce qu'elles veulent, d'où elles viennent et où elles vont. Si vous avez une distraction, si vous perdez un mot de ces imbroglios, qui se font le plus obscurs qu'ils peuvent, c'est fait de vous, le fil vous échappe, et le reste de l'énigme se déroule devant vous comme une page couverte d'hiéroglyphes auxquels vous ne comprenez plus rien.

Condamnation qui vise de toute évidence l'immobilité de certaines tragédies classiques, mais plus sévèrement la surabondance du drame romantique; et Musset a toujours pensé ainsi (248). Sincère, il l'est encore lorsqu'il loue chez son prédécesseur, le goût des expressions élégantes, l'amour de la mesure, « l'honnêteté, la grâce, le bon sens » qui « vous restent dans la tête comme le parfum d'une fleur », et lorsqu'il le félicite, lui, l'auteur de *l'Espoir en Dieu*, le patient de la sœur Marceline, d'avoir retrouvé la foi de sa jeunesse, quand, mourant, il fut à l'hôpital de Brest « soigné par les religieuses ». Sincère, il l'est enfin, lorsque avant d'analyser l'œuvre d'Emmanuel Dupaty, il se tourne vers son propre passé et s'écrie :

Ici se présente pour moi une difficulté. On ne veut pas qu'ayant appartenu à ce qu'on appelle l'école romantique, j'aie le droit d'aimer ce qui est aimable, et l'on m'en fait une Ecole opposée; décidant, par mes premiers pas, d'une route que je n'ai pas suivie. Ce n'est pas que je veuille faire une inutile palinodie, ni renier mes anciens maîtres, qui sont encore mes amis; car je ne me suis jamais brouillé qu'avec moi-même. Mais je proteste de toutes mes forces contre ces condamnations inexorables, contre ces jugements formulés d'avance, qui font expier à l'homme les fautes de l'enfant,

(246) Il pense surtout alors au Boileau des *Épîtres*.

(247) Sa correspondance l'atteste.

(248) Cf. ses articles *Sur la Tragédie* et *Sur la reprise de Bajazet*.

qui vous défendent, au nom du passé, d'avoir jamais le sens commun, et qui profitent des torts que nous n'avez plus pour vous punir de ceux que vous n'avez pas.

C'est ici le passage qui fut le plus attaqué; or, il n'y a rien là qu'il n'ait dit déjà, à maintes reprises (249). Même ce qui doit frapper les esprits impartiaux, c'est le soin avec lequel Musset pèse ses termes. Les expressions dont il se servait, en 1839, pour stigmatiser les erreurs de son adolescence (250), celles qu'il emploiera, en 1857, pour condamner l'abus de la fantaisie :

Ce mot... désigne un grand ridicule... s'il ne désigne que les extravagances des colères, ou s'il détourne les apprentis... il a le tort de flatter la paresse, d'étourdir les bons sentiments et d'encourager l'ignorance. Il a le malheur d'être séduisant. Qu'un enfant de dix-neuf ans, botté, éperonné, le chapeau sur l'oreille, amoureux comme Chérubin, s'y laisse prendre, ce n'est qu'une fanfaronnade; mais à vingt-cinq ans, halte-là! (251)

sont autrement violentes. Voilà donc qui doit rester acquis : dans son discours Musset a exprimé sa conviction avec fermeté, certes, mais sur le ton le plus mesuré qu'il ait employé en pareille matière. Ajouterai-je que je ne vois rien d'humiliant pour le poète dans la réponse de Nisard? (252) Certes, le critique ne cache point qu'il apercevait, dans les *Contes d'Espagne*, des audaces qu'il ne prisait pas; il ne dissimule pas que l'influence de Byron l'irritait un peu. Mais les termes où ces réserves s'exprimaient, marquaient une sympathie (253) qui ne pouvait pas échapper au poète :

Votre recueil avait des défauts, mais tandis que chez d'autres les défauts ont l'air de tenir à leur chair et à leurs os, vous portiez les vôtres comme un déguisement pour un jour de plaisir. On sentait que le naturel et la franchise prendraient bientôt le dessus, et que cette source jaillissante de vive et fraîche poésie, qui sortait, mêlée d'un peu de vase, à vingt pas de là, coulerait pure et limpide. Plus d'un passage où vous aviez rencontré ses beautés (celles de Byron) en cherchant peut-être ses défauts, et bon nombre de

(249) Dans les *Secrètes Pensées*, dans la *Dédicace*, dans le *Poète déchu*.

(250) Dans le *Poète déchu*. Je pense au passage déjà cité :

Vous savez ce qu'était et ce qu'est devenue la poésie de ce temps-là...

(251) Ceci dans la lettre à Buloz sur les « voleurs de noms », 1857.

(252) Pour cette réponse, voir les *Romantiques à l'Académie* (pp. 265 et suivantes).

(253) Et une sympathie ancienne. Nisard disait, en effet : « C'est ce que je me félicite d'avoir goûté des premiers, il y a vingt ans, dans les poésies de votre début... J'osais en faire l'éloge dans un des mille écrits oubliés, auquel votre premier recueil donna sujet; et peut-être me sera-t-il permis, le jour où vos vers vous font entrer à l'Académie, de rappeler que, dès ce temps, je vous voyais marcher, tout en vous jouant, dans le grand chemin qui y mène... »

vers que vous aviez bien voulu laisser sur leurs pieds, charmaient tous ceux qui se connaissaient aux nouveautés durables, en sorte que jamais début littéraire ne causa tant d'inquiétude et ne donna tant d'espérance.

Je ne connais pas, sur les *Contes d'Espagne*, de jugement plus équitable (254). Pensons que la même voix vantait sans réserve les poèmes de la maturité, les *Nuits*, l'*Espoir en Dieu*, les *Stances à la Malibran*, qu'elle saluait ces pièces qui « toutes ont réussi et dont quelques-unes resteront au théâtre. Elles y resteront d'abord à titre de tableaux fidèles des mœurs de notre temps... Elles y resteront, en outre, et plus certainement, par mille traits de vérité durable, par des types déjà populaires, pour le tour si français du dialogue » et parce que « on y sent toujours le poète » (255); qu'elle s'attachait à montrer l'évolution de l'écrivain, « ses progrès » (256), rendant ainsi justice à l'effort que Musset menait depuis des années. Certes, en l'écoutant, Alfred dut avoir l'impression d'être enfin compris. Ce qui frappe, ici, le lecteur, c'est l'accord des deux discours, la sympathie des deux pensées. Et pour quiconque connaît Nisard, c'est dire jusqu'où son évolution avait entraîné Musset. Il nous faut donc abattre la légende qu'on a créée autour de cette séance académique. D'abord, parce qu'il y aurait de la mauvaise foi à s'indigner que le poète n'ait pas arboré un drapeau qui n'était plus le sien; ensuite et surtout, parce que, à prendre son discours comme une concession sans sincérité, on risque de ne plus apercevoir son vrai visage ni sa vraie pensée. Pensée assagie, visage transformé, avec moins de relief dans les traits, et plus de sérénité. Certes, dans l'académicien, hostile aux folles entreprises (257), partisan d'une société forte dont les individualismes se doivent accommoder, séduit par la mesure, épris d'un idéal de sagesse, grave de ton dans l'expression de ses convictions, calme jusque dans ses enthousiasmes, on aurait

(254) Et certains contemporains l'ont saisi sur-le-champ. Musset, écrivait Edouard Thierry (*Assemblée nationale*, 29 mai 1852) : « ne sera jamais ni mieux loué, ni plus amplement, ni avec plus de goût, ni avec plus d'esprit ». Et Cucheval-Clarigny ajoutait (*Constitutionnel*, 28 mai), que Nisard avait fort bien « senti » Alfred de Musset.

(255) En quoi Nisard désignait à l'avance, dans l'œuvre si diverse de Musset, les ouvrages que la postérité a choisis depuis. Et il y a là de quoi faire réfléchir, lorsqu'on lit, sous la plume de M. Souday (préface des *Romantiques à l'Académie*, p. 40) : « Comme tant de critiques universitaires, et comme Sainte-Beuve lui-même (mais pour d'autres motifs), il (Nisard) déraisonnait. »

(256) « Comme tout événement doit avoir sa morale, il me semble que votre réception n'aurait pas la sienne, si, pour ne pas rappeler les légères fautes de vos commencements, on risquait de ne pas faire ressortir assez le mérite de vos progrès. »

(257) Qu'elles bouleversent les régimes politiques ou le monde des lettres.

de la peine à retrouver le Chérubin des *Contes d'Espagne*, mais on reconnaît l'auteur de *Louison*, de *Bettine* et de *Carmosine*. Voilà la vérité. En effet, ce Musset des dernières années, que garde-t-il du romantisme où sa jeunesse s'était précipitée? Un frémissement d'impatience en face des Ecoles; une recherche instinctive du vrai, fût-ce dans les termes du langage, les élans d'une fantaisie qu'il s'efforce de discipliner, le besoin de mêler le rêve à l'observation, avec une complaisance dont lui-même ne se rend peut-être pas compte (258), enfin l'impétuosité d'un cœur qui, presque toujours, jette des souvenirs dans le poème ou dans la pièce du moment. Tout cela n'est point à dédaigner, et l'œuvre n'aurait point le même accent, si ces qualités lui manquaient. Mais il s'agit surtout là de tendances involontaires. Au contraire, ce qui suppose l'adhésion consciente de l'esprit, goûts et préférences exprimés, idéal poursuivi, plan général, tonalité de chaque ouvrage, et les modèles dont il s'inspire, et les thèses dont il se fait le défenseur, et les règles qu'il accepte, tout ramène Musset vers les traditions de notre littérature. « C'est l'heure, disait Gautier, où l'on quitte Shakespeare pour Racine » (259). C'est l'heure, en tout cas, pour Musset, où l'esprit, affermi par la réflexion, prend sa revanche sur la sensibilité, fatiguée par ses vagabondages; où l'intelligence impose sa discipline aux tendances encouragées par le Cénacle. Un classique de libre propos, un romantique inconscient, l'un primant l'autre presque sans cesse, l'autre trompant l'un par échappées, tel apparaît le poète au terme de son évolution, moins catégorique encore dans ses ouvrages que dans les projets qu'il caresse et dans l'idéal qu'il s'efforce de réaliser.



(258) Mais qui se voit encore, par exemple, dans l'analyse de la passion (*Carmosine*), où beaucoup de sympathie s'allie aux sévérités de la sagesse.

(259) Cf. *Histoire de l'art dramatique* (feuilleton sur *Louison*, février 1849).

CONCLUSION

On aimerait savoir quels étaient, aux divers moments de sa vie, les livres préférés du poète; et tout d'abord, la chose ne semble présenter nulle difficulté. A la mort du biographe, on dressa, pour vente publique, un catalogue des ouvrages appartenant à MM. Alfred et Paul de Musset. Mais comment délimiter, sur cette liste, la part de chacun des deux frères? comment même distinguer, dans le lot d'Alfred, le fonds ancien et les achats ultérieurs, les ouvrages familiers et les livres reçus, parcourus à la hâte? Et puis, de son vivant, Musset a pu vendre des volumes; après sa mort, sa famille a dû garder, en souvenir, des livres sur lesquels elle l'avait souvent vu se pencher. Décidément, ce catalogue ne peut être d'aucune utilité. On se trouve alors contraint de chercher, dans l'œuvre du poète ou dans la *Biographie*, des précisions. A les lire, l'une et l'autre, une liste de livres préférés s'établit; ou plutôt deux listes distinctes, suivant l'époque à laquelle on s'attache (1). Dans sa chambre d'adolescent, on aperçoit un Ossian, un Chénier, des romans de Walter Scott, le théâtre de Shakespeare, la *Clarisse Harlowe* de Richardson, des poèmes de Byron, avec le *Don Juan* à la place d'honneur, des œuvres de Goethe et de Schiller, les poésies de Lamartine, d'Hugo, de Vigny, de Sainte-Beuve, un Hoffmann, des romans de chevalerie, des conteurs italiens. Bref, les volumes que l'on retrouverait alors chez tous les hommes du Cénacle. Mais ici, on en distingue quelques autres : les livraisons du Musée Filhol, les tragiques grecs peut-être, sûrement un Molière, un Régnier, un Beaumarchais, et en particulier le *Mariage de Figaro* (2), les *Aventures de Faublas*, quelques conteurs du XVIII^e siècle. Tels sont les maîtres qu'il garde auprès de lui jusqu'en 1834. La bibliothèque d'acajou, où, à la fin de sa vie, il range ses livres de prédilection, n'est plus peuplée de la même manière. On y retrouve encore Shakespeare, Richardson, les conteurs de la Renaissance italienne et de notre dix-huitième siècle; un Dante et un Léopardi; mais Racine, Boileau, La Fontaine, le *Tancrede*

(1) C'est-à-dire : au début de sa vie (pendant son adhésion au romantisme) ou pendant les vingt dernières années de son existence.

(2) C'est au *Mariage* que Musset emprunta l'épigraphe des *Chansons et Fragments à mettre en musique (Contes d'Espagne)* :

Allons, bel oiseau bleu, chantez la romance à Madame.

(Acte II, scène 4.)

de Voltaire sont venus rejoindre Molière et Mathurin Régnier; sans compter les auteurs de proverbes comme Carmonville. Certes, je ne prétends pas donner ces deux listes comme complètes. Il est probable que d'autres ouvrages figurèrent sur les rayons; on y vit s'attarder le *Mémorial de Sainte-Hélène*; mais nous avons là les maîtres des deux époques. Dès lors, à comparer ces bibliothèques, des constatations s'imposent. D'abord, le poète qui les a rassemblées n'était pas enclin à accueillir dans son intimité les nouveaux écrivains. Pour un Léopardi qui prend place parmi les élus (3), la presque totalité des auteurs adoptés sont de grands morts déjà jugés par la postérité; Musset ne sent pas le besoin d'en étendre la liste. Aristocrate sur ce point comme sur tant d'autres, il se contente de quelques amis de bon lignage; et il ignore la curiosité qui nous pousse vers des inconnus; peut-être pourrait-on dire aussi que, très absorbé par son existence, très lyrique, il n'a pas le loisir de se plonger régulièrement dans la lecture. Mais, quelque explication que l'on adopte (4), le fait subsiste; une vingtaine d'œuvres suffisent au poète. Aussi bien, jusque dans ce choix, Musset manifeste son esprit d'indépendance. Sans doute, au temps de son adhésion au Cénacle, la plupart des livres qu'il lit, poésie, théâtre ou romans, sont de ceux que l'on prônait parmi les romantiques; et pourtant, au milieu de ces ouvrages orthodoxes, d'autres se glissent, poèmes de Régnier, contes du XVIII^e siècle; de même dans la bibliothèque de 1850, Dante et Shakespeare, Richardson et Léopardi semblent affirmer que le maître de céans n'appartient à aucune secte. On peut remarquer qu'à tel moment (5) ses tendances le rapprochent des novateurs organisés pour la conquête, qu'à tel autre ses préférences le ramènent près des défenseurs de la tradition (6). Mais quant à lui imposer l'étiquette d'un parti, c'est autre chose. Dans son esprit et dans son cœur, autant que dans sa bibliothèque, toujours il a réservé une place pour les auteurs mis à l'index, toujours il a gardé ce qu'on pourrait appeler le coin de l'hérésie. Ce sont là des traits communs aux deux catalogues, à celui de 1830 et à celui de 1850. Mais qu'on les analyse un peu plus en détail, et un contraste surgit. Sans doute les éléments qui s'y marient demeurent les mêmes : d'un côté, des ouvrages recommandés par le Cénacle; de l'autre, quelques-uns des chefs-d'œuvre de notre tradition

(3) Vers 1842. Cette année-là, Musset consacra au poète italien, ses vers *Après une lecture* et un essai en prose : *Réflexions sur Leopardi*.

(4) Et sans doute valent-elles toutes.

(5) C'est-à-dire : au début de sa vie littéraire.

(6) Il s'agit, ici, des dernières années, après 1835 environ.

littéraire. Cependant le dosage de ces éléments diffère. En 1830, que pèsent les volumes classiques (7) auprès de ceux sur qui s'étaient les noms de Shakespeare, de Byron, de Schiller, de Goethe, de Chénier, de Scott, de Richardson? Au contraire, en 1850, ce sont Shakespeare et Dante, Richardson et Boccace qui semblent submergés. Les classiques ont peu à peu envahi presque tous les rayons. Ainsi ceux qui naguère formaient le fonds de la collection deviennent une minorité; ceux qui incarnaient le dogme représentent l'hérésie, et réciproquement. Dès lors, ces deux bibliothèques prennent une valeur symbolique; elles expriment, par leurs ressemblances, certains traits constants du poète : son indépendance foncière, ses préférences aristocratiques, sa paresse, son lyrisme; et par leur différence, elles résument l'évolution de ses goûts. Dressées aux deux bouts de la courbe, elles en marquent la direction et l'importance. Elles illustrent les conclusions auxquelles nous sommes parvenus.

Aussi bien, n'y a-t-il pas là de découverte. Nul de ceux qui ont analysé l'œuvre de Musset, n'a pu nier qu'il existait en lui des tendances, dont les unes le reliaient aux écrivains contemporains, au parti du mouvement, comme on disait en 1830, tandis que les autres le ramenaient vers la tradition, vers le parti de la résistance. Mais, le plus souvent, on s'est contenté de faire cette constatation, et de représenter son esprit (8) comme un champ clos où ces tendances s'affrontaient. Ceux mêmes qui, reprenant la thèse de Nisard, distinguaient deux époques : la jeunesse, où les sympathies romantiques l'emportaient, l'âge mûr marqué par un retour vers le classicisme, ont mené leurs études comme si cette vérité leur avait échappé. Entraînés par leurs préférences, ils ont négligé ce qui les gênait; pour les uns, l'explosion des *Contes d'Espagne*, boutade de jeune homme, pensaient-ils; pour les autres, les essais des dernières années. On ne juge point Corneille sur *Attila*. Dès lors, après avoir ainsi délimité le « vrai Musset » — et l'épithète m'inquiète — ils ont pris l'œuvre comme un tout, à la fois cohérent et plein de fantaisie, sans s'attacher à discerner la marche de la pensée qui l'anime. Etudes parfois remarquables sur l'idéal de Musset, sur son originalité, sur les sources où son inspiration a recouru. Certaines pages de Jules Lemaitre (9), de Montégut (10), plus récemment de M. Lafoscade (11), paraissent définitives, par la subtilité de

(7) Molière, Beaumarchais, les conteurs du XVIII^e siècle, Mathurin Régnier.

(8) Et son œuvre aussi.

(9) Dans ses *Impressions de théâtre*.

(10) Dans son livre *Nos morts contemporains*.

(11) Dans sa thèse déjà citée : le *Théâtre d'Alfred de Musset*.

l'intuition, par la sûreté de la documentation. Mais le plus souvent, le poète n'y paraît qu'avec un seul visage; et le jugement qui est porté sur lui, se ramène à celui que Nisard édictait ou bien à celui que Vacquerie formulait en bougonnant : esprit classique qui s'est fourvoyé au milieu du Cénacle, écrivain romantique en dépit de son évolution. Seuls, Emile Faguet et M. Henri Bidou (12) ont tenté de marquer des étapes sur la route du poète. Mais le premier l'a fait du dehors, avec un dogmatisme souvent excessif; le second ne s'est placé qu'au point de vue du théâtre. Ainsi, l'idée d'une évolution de Musset s'est imposée à tous les critiques, mais aucun d'eux n'a tenté d'en dessiner la courbe. C'est que, pour eux tous, Alfred reste un poète d'inspiration instinctive (13). Victime, après un siècle, de ses attitudes et de ses ironies, comme il le fut, sa vie durant, des impertinences de ses débuts, c'est en vain qu'il a écrit préfaces, articles, comptes rendus dramatiques ou artistiques; nul ne songe à apercevoir en lui un idéal qui se précise, une réflexion qui s'enrichit, une pensée qui se cherche, se trouve et s'élargit. Telle est la lacune que nous avons voulu combler, en écoutant, année par année, les confidences de son œuvre et de sa correspondance. Or, à suivre ainsi, du dedans, le poète, son évolution prend un aspect différent. Le premier caractère qui apparaît, en elle, c'est sa logique. Dans la marche qui entraîne Musset, on découvre alors une fixité de direction, et dans ses progrès une constance telles que l'on ne peut pas ne pas en être frappé. Certes, il ne s'agit pas de le représenter comme un raisonneur toujours maître de sa nature, encore moins comme un être de volonté inflexible. Chez notre poète, la fantaisie ne perd jamais ses droits, et les contradictions qu'il porte depuis l'adolescence subsistent en lui sa vie durant. N'oublions point l'avertissement de Théodore de Banville; avec Musset, il faut éviter de soutenir trop catégoriquement fût-ce la vérité, crainte de n'aboutir qu'à des erreurs (14). Mais, ces réserves une fois faites, s'il était l'impulsif que l'on imagine, changeant d'idées comme de maîtresses — sa ligne intellectuelle ne serait ni aussi nette, ni aussi droite. A supposer même que ses goûts concourussent à l'entraîner dans une direction, sa marche se couperait de temps d'arrêt. Ces à-coups, où les voit-on, lorsqu'on interroge l'œuvre de Musset? A peine si l'on peut en distinguer un. En 1833, bouleversé

(12) L'un dans ses *Etudes sur le dix-neuvième siècle*, l'autre dans ses *Conférences* sur le théâtre de Musset.

(13) Nous espérons avoir montré comment la légende faussait ici la vérité.

(14) Jugement rapporté par R. de Bonnières dans ses *Mémoires d'aujourd'hui* (1888).

par la passion, le poète semble un instant revenir à son idéal des premières années; hésitation sans lendemain, toutefois. Effaçons-la : de 1830 jusqu'en 1857, il poursuit le même idéal (15). Ici encore, il suffirait, pour entrevoir la vérité, de regarder vers sa seconde bibliothèque. Comment l'a-t-il formée? Il a commencé par faire le procès des livres qui s'y trouvaient réunis, depuis son adolescence. Instruction sévère. Un petit nombre seulement d'ouvrages garde sa place. Il y a bien, dans cette revision, un effort de volonté. Plus tard, d'autres élus viendront combler les vides. Tous ont été choisis pour des raisons analogues, et leurs apparitions successives attestent (16) que l'esprit du poète demeure fidèle au même idéal. L'œuvre de Musset, quand on l'examine dans son développement chronologique, laisse une impression semblable de persévérance dans la poursuite d'une formule qui va se précisant avec les années. Sur cette route, des étapes se marquent. C'est, après la période d'adhésion au romantisme, alors assez libéral pour ne choquer en rien les indépendances individuelles, l'heure incertaine où, vis-à-vis du Cénacle, Musset se sent parfois secoué de sursauts d'ironie, où il éprouve de vagues inquiétudes en face des *Contes d'Espagne* qu'on achève d'imprimer. Une fois le recueil publié, son attitude se fait plus nette encore. Il commence par réprouver les exagérations de son propre ouvrage. De là à condamner ceux qui l'avaient applaudi, il n'y a qu'un pas, bientôt franchi. Sur des points essentiels, culte de la rime riche, recherche de la couleur locale, utilisation de l'histoire, souci du pittoresque, adoration de la nature, Musset se sépare alors de ses anciens compagnons, et il le dit. C'est la rupture, marquée par les déclarations des *Secrètes Pensées*. Restait à substituer, aux formules qu'il venait de repousser, un idéal positif et personnel. *La Dédicace de la Coupe et les Lèvres* annonce ainsi une nouvelle étape. Sans doute, il serait vain de chercher là un système complet; c'est le tracé général de la route qu'il veut suivre. L'important, aux yeux de Musset, c'est que cette route l'engage dans une région encore mal explorée de la carte littéraire, à mi-chemin entre les terres du romantisme et les jardins classiques; les noms de Shakespeare et de Racine sont là pour l'attester. Le but qu'il se propose : faire œuvre de psychologie, étudier le cœur humain en creusant assez l'analyse pour atteindre, sous l'homme d'aujourd'hui, le fonds commun des sentiments qui n'appartiennent en propre à aucune époque, voilà de quoi réjouir ceux qui veulent l'apparenter aux vieux maîtres de

(15) En le précisant sans cesse, mais sans le déformer.

(16) Qu'il s'agisse des tragiques grecs, de Boileau, de La Fontaine...

chez nous. Mais le caractère forcené, à demi-révolutionnaire de l'amour qu'il décrit, le lyrisme partout triomphant, la manière où son choix s'arrête, dominée de fantaisies, avide de contrastes, tout cela sent d'une lieue le romantique. Le classer alors apparaîtrait impossible. Il est lui et prend son bien où il le trouve. Mais cette indépendance même constitue le progrès le plus décidé que Musset ait jamais fait sur la route où il chemine; après avoir quitté ses compagnons d'autrefois, il vient de se dégager des préventions qu'on nourrissait au Cénacle contre nos classiques; il a conclu, avec eux, une sorte de paix séparée. D'après cette formule de neutralité, il travaille pendant plus d'une année. Après quoi, l'évolution va s'accroître, mais de façon plus insensible. Bribe par bribe, il renoncera aux procédés et aux préférences qu'il tenait de l'Ecole romantique. D'abord, au lendemain du pèlerinage vénitien, sa conception de la passion se modifie. Dépouillant les éléments byroniens qu'il gardait en lui, Musset passe de l'éloge de l'union libre, la plus exclusivement physique, à l'apologie d'un sentiment durable, dont la forme la plus achevée lui paraît être le mariage. A cet égard, on a le droit d'affirmer que l'aventure de Venise (17), en lui montrant ce qu'il y avait de chimérique dans la passion qu'il rêvait, l'a, par réaction, rapproché des vieux maîtres de notre littérature. Vers la même époque, la connaissance de l'homme et de la vie s'enrichit chez Musset. Les exagérations de ses premières poésies, la stylisation de ses premiers drames ne peuvent plus le satisfaire; ce qui l'attire, c'est la mesure, c'est la vérité respectée scrupuleusement, et la recherche de la vraisemblance (18). Il y a là encore, et toujours dans la même voie, un progrès. Puis, un autre souci lui vient, qui domine bientôt ses ouvrages; c'est le souci du fini, le goût de la miniature. Sa fantaisie s'en trouve bridée. Dès lors, ce qui restait de shakespeareien dans son œuvre s'efface; le XVIII^e siècle français semble y régner presque seul. Sommes-nous au sommet de la côte? Pas encore. Dans un dernier effort, qui l'écarte définitivement de nos romantiques, Musset finit par abandonner la théorie qu'il a gardée le plus longtemps parmi ce qu'on pourrait appeler les apports du Cénacle : celle de l'homme-poète et du poète-homme, obligé à vivre ses ouvrages avant de raconter son cœur; il ne cherche plus à maintenir un lien entre ses écrits et ses expériences; au contraire, il s'acharne à les séparer; il admet, lui qui n'a jamais pu plier son existence à des lois, que des règles s'imposent à l'écrivain. Voilà le terme de l'évolution. Si, en la poursuivant, Musset s'est

(17) Après l'avoir, un temps, fait presque dévier de sa route.

(18) Dans l'analyse des caractères et dans le dessin général de l'intrigue.

dépouillé, peu à peu, de ce qui le reliait à ses anciens compagnons, ce n'est pas caprice du hasard. Presque toujours, avant de renoncer à des idées ou à des sentiments qui avaient été les siens, le poète a réfléchi. On a dit et imprimé constamment le contraire; mais nous espérons l'avoir établi. Aussi bien, mille documents le prouvent; je pense aux articles qu'Alfred a composés (19), aux *Lettres de Dupuis et Cotonet*, aux réflexions qu'il jette sur le papier, certains jours, fragments dont quelques-uns nous sont parvenus (20); il les griffonne, puis les abandonne; peu importe. Ils attestent son labeur, et un labeur assez obstiné, puisque, très souvent, les formules ainsi écartées se retrouvent plus tard sous sa plume. D'ailleurs ne savons-nous pas qu'après 1830, deux années de demi-silence s'écoulaient, pendant lesquelles l'effort du poète tend à mettre au point l'idéal qui va se précisant depuis les *Secrètes Pensées de Rafaël* jusqu'à la *Dédicace*? Ne savons-nous pas, qu'en 1834, il se recueille à nouveau pendant des semaines, tirant de ses souffrances les leçons qu'elles comportent, et adaptant à cet enseignement de la vie ses idées et ses goûts? Ce travail intérieur que nous apercevons à deux reprises si manifestement, Musset, par la suite, ne s'y est jamais dérobé. Voilà qui doit demeurer acquis; l'homme au carrick jaune n'est point un fantôme inventé par la piété fraternelle; il a existé, il a réfléchi, et il a agi. En lui, on peut symboliser l'intelligence de Musset, tout animée d'intuition psychologique, mais aussi toute pénétrée de raison claire, éprise de vérité et d'unité, au point de s'acharner à rétablir dans le désordre des tendances intimes, une harmonie presque impossible; avec cela logique dans ses démarches, volontiers déductive, capable enfin de mener l'œuvre qu'elle crée, dans le sens qu'elle veut, depuis le romantisme militant jusqu'aux frontières d'un classicisme presque orthodoxe.

Dans le sens qu'elle veut, et non point où elle veut. Sans doute si cette intelligence avait trouvé, chez Musset, l'appui d'une volonté énergique, les œuvres eussent répondu plus pleinement au propos de l'auteur. Mais sa volonté a toujours été incertaine, et son tempérament a gardé jusqu'au bout la double empreinte de son temps et du Cénacle. Lui-même ne s'est-il pas donné pour un « enfant du siècle »? Je sais que des voix se sont élevées (21) pour lui contester ce titre. Certains ont refusé de reconnaître leur époque, dans

(19) Notamment à ses articles sur Rachel, sur la tragédie, sur Pauline Garcia.

(20) Ainsi les réflexions sur : *le génie, le théâtre, La Fontaine, ceux qui sentent juste, les hommes de génie...*

(21) Notamment celles de Vacquerie, de Lamartine, et plus tard d'un certain M. Lissagaray (*Musset devant la jeunesse*).

le portrait d'Octave. Nous ne sommes, ont-ils dit en substance, ni des débauchés ni des sceptiques; une foi ardente nous anime, ou plutôt des fois ardentes, politiques, sociales ou humanitaires. Mais ces protestations ne prouvent rien; ceux qui les ont dressées, aux environs de 1860 ou de 1880, appartiennent à une autre génération que le poète; et, en les formulant, leurs auteurs ont commis un contresens sur la *Confession*. Musset, en effet, dans son roman, a voulu montrer à quels dangers les chimères et les théories à la mode pouvaient exposer certains caractères; sans nier qu'il analysât un cas particulier, il a tenu à dégager la part de responsabilité qui, dans la déchéance de son personnage, incombait à l'époque. Voilà qui rend à la thèse sa valeur. Oui, Musset est bien un « enfant du siècle ». Avec toute sa génération, il a connu, dès sa jeunesse, des appétits et des enseignements contradictoires. Rien qu'à entendre les siens évoquer leurs souvenirs de la Révolution ou de l'Empire, il a senti le besoin de mener une existence d'indépendance. Très vite aussi, il a compris que la société réorganisée ne se prêterait pas à ce rêve (22); tous ces jeunes gens gardaient, dans un temps d'apaisement et de hiérarchie, une âme formée au milieu des troubles; première amertume. Toutefois, la réflexion aidant, pourquoi ne seraient-ils pas parvenus à se convaincre que, dans les régimes disciplinés, l'effort, le talent et le génie trouvent aussi bien leur compte? Intellectuellement, Musset l'a deviné, ses préférences politiques le prouvent (23); mais je ne crois pas que son cœur l'ait jamais admis. Qui s'en étonnerait? Pour se pénétrer de pareilles vérités, il faut poursuivre un idéal qui puisse s'adapter à l'organisation sociale, il faut surtout de la patience. Certes, la jeunesse est toujours avide de percer, mais jamais elle ne semble si pressée qu'au lendemain des grandes crises. Peut-être plus livrée à elle-même dans les foyers moins attentifs, a-t-elle connu trop tôt une indépendance, des cas de conscience et des secrets jalousement gardés, qui lui ont donné l'impression d'atteindre l'âge d'homme avant terme; peut-être, à voir, quand elle était l'enfance, d'autres jeunes, devenir très tôt des chefs, fait-elle de l'exception une règle; elle retient qu'on peut s'appeler Hoche ou Marceau et mourir avant la trentaine, après avoir commandé en chef (24); et lorsqu'elle arrive au seuil de

(22) Cela ressort des premières pages de la *Confession d'un Enfant du siècle*.

(23) Qui vont, dès 1830, à une société bien organisée, monarchie ou aristocratie éclairées. De là l'admiration que Musset professe, et professera sa vie durant, pour le siècle de Périclès ou d'Auguste, pour l'Italie de la Renaissance et la France de Louis XIV.

(24) Soit en Vendée, soit à l'armée de la Moselle.

l'existence, une fois la vie rendue à son cours normal, lorsqu'elle constate qu'il lui faut dix, quinze, vingt années d'efforts obscurs pour parvenir à la lumière, elle se scandalise comme devant une injustice, se rebute comme devant une tromperie. Cette aventure, à laquelle nous pouvons assister, fut celle de Musset et de ses contemporains. Ils ne croyaient pas que la patience et la ténacité fussent des armes nécessaires dans la vie. Et quant à l'idéal assagi, où Alfred l'aurait-il puisé? Pas en lui-même, adolescent attiré d'abord vers l'excès; pas davantage chez ses maîtres. Auprès de Byron que pouvait apprendre ce disciple? Non pas, comme ses aînés, la mélancolie enseignée par Chateaubriand, à la fois amère et flatteuse, désenchantée de tout et par soi-même enchanteresse, poison tout individuel et qui, dans la vie sociale, n'empêchait ni d'agir ni de servir (25). Les œuvres de l'Anglais contenaient un autre virus : servies par une poésie qui gardait, dans ses ironies et ses dédains, une apparence de supériorité, elles prêchaient l'épanouissement complet de l'individu, au gré de ses caprices et de ses passions; elles faisaient de la liberté la plus égoïste, un idéal de vie. Pareille doctrine avait de quoi attirer tous ces jeunes gens, Alfred plus que bien d'autres. Elle incitait à la révolte et à l'indépendance; or, si la liberté n'était point pour lui une habitude, comme pour Hugo, ni un besoin comme chez Lamartine, elle était une sorte de paradis, encore inconnu, d'autant plus aimé. En second lieu, Byron avait mis ses théories en pratique; il avait vécu en marge des principes, il s'était dressé contre la société (26). Mérite inappréciable aux yeux de l'adolescent sincère qui voyait là la preuve que pareille existence se pouvait mener. Enfin, cette vie et cette œuvre de Byron apparaissaient bouleversées de passions. De la sorte, ces « orages désirés » que tous les jeunes artistes, espéraient connaître après Chateaubriand, cet « orageux aquilon » qu'ils appelaient avec Lamartine, peu importe que l'organisation sociale ne leur soit point propice; chacun peut les rencontrer quand même; en s'abandonnant à ses caprices, on parvient à s'assurer cette vie, où l'homme s'épanouit pleinement, et, par elle, le bonheur. Voilà la leçon donnée à Musset, par l'œuvre de Byron; et le Cénacle l'appuyait de toutes ses forces. On y professait le droit à la liberté et à la passion; on y célébrait le culte de la sensibilité toute-puissante; on y croyait que l'existence la plus tourmentée est la plus belle; en outre, sans hisser encore le poète à la

(25) L'exemple de Chateaubriand le montrait assez.

(26) De la sorte, il n'apportait pas seulement une théorie, mais un exemple vivant. Et le vers du comte de Gormas, à cet égard, est toujours vrai.

hauteur des prophètes (27), on l'élevait déjà loin au-dessus des autres mortels et des lois faites pour le vulgaire. Ces théories et ces conseils, Musset s'en est pénétré, en cette saison incertaine, — fin de l'adolescence, début de l'âge viril —, où les élans deviennent des tendances, les désirs des desseins et les rêves des idées. Il se peut que de lui-même, le jeune poète eût adopté semblable attitude; sa nature l'y portait. Mais au lieu de lui montrer ce qu'il y avait de chimérique dans cette ardeur excessive, ses amis du Cénacle se sont entendus à l'encourager. Auprès d'eux, il a constaté que de nombreux artistes partageaient ses ambitions; on lui a laissé comprendre que c'était le droit du poète de multiplier ses expériences; merveilleux prétexte qui conférait la noblesse d'un devoir aux fantaisies du bon plaisir. Dès lors, Musset s'est précipité à la poursuite des passions; il s'est fié aux suggestions de sa sensibilité. Beaucoup plus tard, lorsque l'intention lui viendra de réagir là-contre, sa volonté, qu'il n'a jamais exercée, sera rouillée; ses nerfs, trop usés pour les plier à une discipline, son cœur trop accoutumé à s'emporter. Jusque dans les dernières années, il gardera ce tempérament avide de se dépenser, fiévreux, excessif, qui a achevé de se former en lui au temps où il fréquentait au Cénacle. Tel est l'obstacle auquel il se heurte, lorsqu'il poursuit sa marche vers un idéal plus classique. Et la lutte où s'affrontent ses deux forces intérieures : une intelligence sans cesse plus séduite par nos formules traditionnelles (28), un tempérament qui le rapproche de ses compagnons de jeunesse, domine l'évolution du poète. Elle explique comment Musset a pu, à un âge où tant d'écrivains se cherchent, composer des chefs-d'œuvre presque en se jouant; comment aussi, parfois, en pleine possession de son génie, il a pu manquer le but qu'il se proposait d'atteindre. Elle permet de distinguer dans l'œuvre d'Alfred de Musset, trois périodes, où le succès récompense inégalement ses efforts. C'est d'abord le temps du « romantisme flamboyant »; les ouvrages que le poète écrit alors, sous la dictée du Cénacle, il n'en choisit librement ni le cadre, ni l'intrigue; il ne peut pas y épanouir ses dons intellectuels : le sens critique, le goût de la mesure et de la vérité, l'acuité psychologique. Par contre, sa sensibilité y étale sans frein ses richesses et ses défauts; le charme de la jeunesse, sa fougue, mais aussi son décousu et ses caprices, son intransigence mise au service d'idées adoptées sans examen, sa démesure, toujours attirée vers l'excès. Tout imprégnée des préférences du siècle, elle fait, des poèmes qu'elle

(27) Comme firent plus tard les grands hommes du Cénacle.

(28) Nos formules littéraires, s'entend.

domine, l'œuvre d'une époque. Si les *Contes d'Espagne*, aujourd'hui, nous semblent souvent démodés, si, malgré leur séduction de printemps, ils nous laissent plus indulgents que convaincus, plus sympathiques que persuadés, il n'en faut pas chercher ailleurs l'explication : écrits par un poète qui sacrifie aux enthousiasmes du moment une partie de ses propres tendances, ils ne peuvent pas séduire le lecteur tout entier. La raison, méprisée par l'auteur, prend sa revanche chez le public.

Vient ensuite une seconde époque, plus longue que la précédente (29); période d'équilibre progressif (30). Musset y apparaît en partie dégagé de l'envoûtement du Cénacle. Dès lors, son esprit s'épanouit plus librement. S'agit-il de poésie? Epris d'harmonie, il adopte un rythme sans cesse plus musical; ami de la mesure, il enlève au lyrisme ce qu'il aurait de trop précis; il concentre la lumière de l'analyse sur le sentiment, un sentiment que tous les hommes ont connu ou connaîtront; il s'efforce de calmer les poussées excessives de l'émotion; à côté des élans d'enthousiasme ou de colère du poète, il inspire la sagesse apaisante de la Muse, et la fait triompher. S'agit-il de théâtre? C'est lui qui choisit l'objet des études, l'âme humaine; à la scruter dans ses profondeurs, il peut déployer les ressources de son intuition psychologique, son amour de la vérité, son sens du ridicule. Il sème partout les traits de son ironie, et partout fait régner son besoin d'idéal; enfin d'œuvre en œuvre, il affirme mieux sa maîtrise, mais sans tyrannie. Car la matière des poèmes et la libre composition des pièces laissent au lyrisme, à la fantaisie, la possibilité de s'ébattre sans gêne. L'esprit choisit, organise, évite les exagérations; mais « sachez-le », a dit Musset lui-même, « c'est le cœur qui parle et qui soupire », c'est le cœur qui dicte. Une sorte de compromis s'établit ainsi, où toutes les tendances du poète trouvent leur compte; un équilibre fait d'harmonie et de mouvement. De là vient sans doute l'impression de plénitude que laissent les œuvres du moment (31). C'est l'heure des réussites régulières, prodigieuses si l'on songe à la jeunesse de l'auteur, l'heure des chefs-d'œuvre. Cependant l'évolution commencée continue; une dernière période s'inaugure, peu après 1840, temps d'équilibre décroissant. Nouvelle rupture, mais qui, cette fois, se produit au bénéfice des forces intellectuelles. Musset se

(29) A partir de la *Dédicace* (1832), elle se prolonge pendant environ huit années.

(30) Mises à part les deux années de passion (1833-1835).

(31) Et de là vient que, à quelque genre qu'il s'attaque alors, élégie ou théâtre, Musset atteint presque à chaque coup une sorte de perfection.

rapproche de nos vieux maîtres, si logiquement qu'il semble remonter le cours de notre littérature; après avoir adopté, en face du classicisme, une attitude d'indépendance, le voici qui rejoint les écrivains de notre XVIII^e siècle; puis, il s'arrête près de ceux qui, au XVII^e siècle, sont les plus libres poètes, près de La Fontaine (32); bientôt, enfin, il se plie aux règles des unités, il rêve d'écrire des tragédies. Au terme de sa course, on peut affirmer que, d'idéal et d'intentions, il est classique. Cette évolution, ce n'est pas ici le lieu d'en glorifier ou d'en blâmer le poète. D'ailleurs, au nom de quels principes prononcerait-on les félicitations ou la condamnation? Mais il faut reconnaître qu'en la poursuivant, Musset devait se gêner lui-même. Son tempérament, ses tendances nées du siècle et qui sont avant tout lyrisme, caprice et désordre, comment trouveraient-ils ici la liberté qu'il leur faut? Tant que le poète prend pour guides les conteurs du temps de Voltaire, ou La Fontaine, la fantaisie garde ses droits; et les œuvres qu'il donne, marient le badinage au sentiment dans une harmonie si heureuse que le temps ne leur a rien enlevé de leur fraîcheur. Ici encore son génie se meut à l'aise; il est dans son jardin. Mais non plus quand il s'essaie à la tragédie. Il se trouve alors obligé de s'effacer de son œuvre, lui qui, naguère, la remplissait. Son tempérament reparaît-il et la fantaisie se fait-elle jour à des instants d'inattention? Le but que le poète poursuit ne sera pas atteint. Parvient-il, au contraire, à se discipliner pleinement — comme dans le *Songe d'Auguste*? — l'ouvrage reste froid; il n'y a plus communication directe entre l'œuvre et cette force créatrice de vie qui animait le *Spectacle dans un fauteuil*. De là vient sans doute que les œuvres des dernières années n'emportent point d'emblée l'adhésion du lecteur; la violence que Musset se fait à lui-même (33), entrave notre plaisir. La chose est naturelle : ces genres, nouveaux pour lui, exigent certaines aptitudes qui lui manquent, tandis que d'autres, et qu'il possède, restent en jachère (34). Alors apparaît le second caractère de cette évolution décrite par notre poète; elle n'est pas seulement une marche logique vers une manière de plus en plus classique; elle marque encore la prédominance progressive de ses préférences intellectuelles sur son tempérament romantique. Ainsi l'effort de sa raison conduit le poète à un second excès. Pour surprenante que paraisse pareille constatation, elle peut s'expliquer : Alfred a beau apporter au service des vérités qu'il a découvertes une adhésion chaque jour plus

(32) C'est le moment des derniers contes en vers : *Simone* et *Sylvia*.

(33) Et qui laisse, au lecteur comme au spectateur, une impression d'effort.

(34) Quand elles ne deviennent pas un obstacle ou une gêne.

active, et sacrifier les élans de son tempérament aux conseils de son jugement, au fond la séparation n'est pas si tranchée que le critique est forcé de la faire, entre les diverses tendances qui se partagent un homme; elles réagissent les unes sur les autres; c'est le cas pour Musset comme pour chacun de nous. A l'heure où la raison domine l'œuvre, et bridant le lyrisme, affirme sa maîtrise, à travers elle ce tempérament qu'elle veut réduire au silence, se fait jour; c'est lui qui pousse à l'extrême les sympathies intellectuelles de la vieillesse, comme il avait fait naguère les ferveurs de l'adolescence, lui qui glisse une certaine démesure dans le classicisme où le poète voudrait atteindre. Nous saisissons là le dernier caractère de son évolution : elle est fiévreuse jusque dans sa marche raisonnée, excessive jusque dans sa logique.

Vue de la sorte, l'œuvre de Musset prend une cohésion, que l'on a trop souvent contestée; certes, la fantaisie y circule, mais cette fantaisie, qui règne sur les détails, sur la forme, n'est qu'un manteau bigarré; ses fioritures et son éclat ne doivent pas nous faire oublier l'unité profonde qu'elle recouvre; une unité dans le mouvement et dans l'effort, depuis les *Contes d'Espagne* jusqu'au *Songe d'Auguste*. Les textes le montrent, que nous espérons n'avoir jamais ni perdus de vue, ni sollicités.

Serait-ce exagérer de dire que la silhouette du poète, elle aussi, s'éclaire d'un jour plus cru, lorsqu'on l'accompagne ainsi, pas à pas? Non que nous l'apercevions, au terme de notre étude, différent en tous points du portrait qu'a tracé de lui la critique. Au contraire, les traits que ses contemporains ont transmis à la postérité, ceux que, depuis, de fines analyses psychologiques ont découverts, nous les avons relevés à notre tour. A cet égard, les pages écrites par M^{me} Allan (35) et par M^{me} Arvède Barine (36), par Faguet (37) et par Lemaître (38), par Taine (39) et par Montégut (40), gardent leur prix. Il reste vrai que Musset fut un être singulier; plein de charme, de fraîcheur, de bonté même, — ces qualités lui ont valu l'attachement de quelques amitiés, le dévouement sans borne de quelques maîtresses (41) —; avec cela, bougon, défiant, très susceptible, prompt à réagir de la

(35) Dans ses lettres à M^{me} Samson-Toussaint.

(36) Dans son étude : *Alfred de Musset* (Collection des grands écrivains).

(37) Dans son *Dix-neuvième siècle*.

(38) *Impressions de théâtre*.

(39) Dans son *Histoire de la littérature anglaise* (tome V, à propos de Tennyson).

(40) *Nos morts contemporains*.

(41) Je pense à Aimée d'Alton et à M^{me} Allan.

façon la plus brutale, il devenait souvent difficile à supporter, parfois impossible à vivre. Aujourd'hui, la brise soufflant à l'aménité, il faisait les délices des maîtresses de maison, versait sur la conversation générale le pétilllement de son esprit, ou se montrait, dans le tête-à-tête, le partenaire le plus attrayant; il laissait alors ses interlocuteurs émerveillés d'eux-mêmes et de lui. Mais le lendemain, le vent avait tourné; les avances venaient se briser sur une maussaderie obstinée; si d'aventure on l'amenait à parler, il multipliait les mots faits pour choquer; ces jours-là, il rayonnait la gêne, comme la veille il avait fait le plaisir. Et ce contraste se retrouvait dans tous ses sentiments; modeste au point d'étonner (42) ses admirateurs et ses amis, il révélait, lorsqu'il s'agissait de sa noblesse, de ses parentés (43), de son élégance et de sa mise, une suffisance à la fois intraitable et puérile; poète, doué de génie, et qui ne l'ignorait pas, il se passionnait pour le choix d'une cravate et la coupe d'un vêtement. Avidé d'indépendance, impatient de toute contrainte, il devenait vite (44) l'esclave de ses habitudes; épris d'ordre et d'harmonie, assoiffé d'idéal, il se sentait attiré par tous les plaisirs les plus matériels et s'y précipitait; sincère autant qu'on peut l'être, et resté candide malgré les leçons de l'existence, il se donnait les apparences d'un roué, et jusqu'à un certain point, il en avait les défiances, les duretés, l'expérience, combinant ainsi en lui Octave et Cœlio, Chérubin et Don Juan, ou encore Fortunio et Clavaroche. Il regrettait la foi perdue, l'infini « le tourmentait »; mais le blasphème et le sarcasme lui venaient aux lèvres naturellement dans sa jeunesse, et, plus âgé, le scepticisme le retenait dans tous ses élans. L'enthousiasme, la passion le secouaient presque sans trêve, et il lui plaisait qu'il en fût ainsi (45); mais aussitôt, il se moquait de la passion qui l'entraînait, se gaussait de l'enthousiasme qui l'emportait; le sourire démentait des larmes, sans que les larmes signifiasent que son désespoir fût irrésistible, ni le sourire qu'il fût pleinement dissipé. Enfin, avec une intelligence bien équilibrée, avec un jugement droit qui ne se payait pas de mots, avec le sens du ridicule et le goût de la mesure (46), il restait à la merci de ses nerfs; et ceux-ci, soulevés pour un rien, se faisaient un jeu de bouleverser l'équilibre. A quoi servirait de prolonger ces constatations? Nature double, a-t-on dit souvent; et l'on était au-dessous

(42) Lorsqu'on vantait son œuvre ou qu'on parlait littérature devant lui.

(43) Notamment de sa parenté avec Jeanne d'Arc.

(44) La volonté lui manquait.

(45) C'est cela qu'il appelait : vivre.

(46) Qualités assez rares, alors, dans le monde des lettres.

de la réalité! nature multiple, au point que lui-même, d'un jour à l'autre, pouvait ne pas se reconnaître. Pourtant, dans ce désordre, une manière d'ordre s'établit, lorsqu'après avoir suivi Musset d'étape en étape, on compare ses portraits aux âges divers. Isolons n'importe lequel d'entre eux, celui de l'adolescent, du poète vieillissant, ou l'un des croquis intermédiaires, tout y est incohérence. Mais, superposons-les, les tendances durables se dégagent; l'analyse découvre alors une nature foncièrement indépendante, clairvoyante vis-à-vis de soi-même et d'autrui, sincère, ardente, susceptible, dépourvue de volonté; surtout, elle nous montre, aux prises, deux forces ennemies, dont le conflit explique le caractère de Musset. Lesquelles? C'est une tentation à laquelle la critique a cédé d'incarner l'une d'elles sous les traits d'Octave, et l'autre sous ceux de Cœlio. Mais cette assimilation simplifie trop le problème (47). En effet, les deux personnages des *Caprices* ne représentent qu'un aspect des deux forces à qui l'on prête leur nom : l'attitude que chacune d'elles incite le poète à adopter en face de l'amour, rien de plus. En fait, à propos de tout, elles se combattaient en lui. Disons donc de l'une que, besoin d'ordre et de logique, elle le poussait à poursuivre un idéal d'harmonieuse unité, tandis que l'autre, par essence mobilité et caprice, le portait à considérer des expériences désordonnées comme le moyen le plus sûr de s'enrichir et de s'épanouir. Tendances irréductibles chez un homme dénué de volonté. On pourrait dire, sans doute, que l'une d'elles est surtout intellectuelle, l'autre surtout instinctive; il ne faut pas oublier toutefois qu'elles supposent, l'une comme l'autre, une adhésion de l'esprit (48), et que, existant chez Musset dès l'adolescence, elles se présentent l'une et l'autre comme une réaction spontanée de sa nature. A tous les moments de son existence, nous les retrouvons se querellant. L'adolescent qui écrit les *Lettres à l'Ami* porte déjà en lui leur contradiction; les expériences qu'il fera plus tard et les enseignements qu'il recevra de ses divers maîtres, renforceront impartialement ces deux sœurs ennemies. En faut-il donner des preuves? Au Cénacle, Musset s'est imprégné des théories de Byron, il a nourri d'elles son goût des passions et des orages, et tout à la fois il s'est pénétré de cette idée que la vie et les ouvrages d'un poète devaient constituer un tout harmonieux. De l'aventure vénitienne, il tire plus de sagesse, la défiance des élans forcenés, — ses comédies l'attestent —, mais aussi l'habitude des violences d'aimer, et il voudra les retrouver dans toutes les liaisons qu'il nouera par la suite. Ainsi aucune des tendances

(47) Et surtout elle restreint le débat.

(48) Puisque l'une et l'autre proposent au poète un système de vie.

qui le sollicitent ne sera jamais ni sacrifiée, ni vaincue; elles grandissent et s'exaspèrent constamment. Si, pendant les dernières années l'une d'elles, et l'on sait laquelle, s'impose à l'écrivain (49), l'autre fait régner dans sa vie ce désordre qui disparaît de ses vers ou de ses pièces. Quiconque se bornerait à lire les dernières œuvres de Musset, conclurait qu'après un douloureux débat, l'idéalisme épris d'harmonie a fini par s'imposer comme seule règle au poète vieillissant; et le biographe, au contraire, s'il n'étudiait que les aventures de l'homme, penserait qu'après avoir vainement lutté contre un penchant sans cesse plus impérieux, Alfred, sur le tard, s'est abandonné tout entier à ce génie d'exagération et de désordre qui était en lui. Ni l'un ni l'autre ne manquerait de preuves pour étayer sa thèse; c'est assez dire combien les deux tendances de sa nature restent, chez Musset, vigoureuses (50). Il arrivait même encore qu'elles se heurtassent de front; l'une pour condamner les excès d'une existence qui lui paraissait frénétique, l'autre pour jeter, dans *Carmosine*, le mouvement capricieux où elle se plaisait.

Lorsqu'on voit ainsi le poète, son attitude s'explique tout naturellement en face du romantisme, pourvu qu'on donne à ce mot son plein sens. Que, dans son principe, le romantisme ait été une révolution, nul ne songe à le contester; mais l'enfermer dans ce cadre étroit, c'est l'immobiliser dans sa formule de 1824. Très vite, dès avant 1830, il a tendu à devenir (51), en face de tous les problèmes qui se peuvent poser, une attitude générale de l'esprit; en quoi il s'apparente au classicisme. Ainsi, il s'est découvert, outre une doctrine esthétique, une politique et une philosophie (52). Libre à qui voudra, dans ces conditions, de l'exalter ou de le condamner, de voir en lui l'épanouissement du plus haut idéal ou bien le chef-d'œuvre de la rêverie imprudente et de la « stupidité » (53); mais qu'il s'agisse de le porter au pinacle, de le mettre en accusation ou simplement, comme c'est notre propos, de mesurer son action, la critique se doit de le prendre

(49) Au point de dominer, peu à peu, l'œuvre entière. Ce qui justifie dans une certaine mesure le jugement porté par M. de Mouy (*Jeunes ombres*) sur l'œuvre de notre poète : elle va vers *l'Espoir en Dieu*, dernières paroles « d'un vaste esprit qui avait beaucoup appris à l'école de la vie... et qui, harassé après une recherche inutile d'un lieu de repos et de joie, se réfugiait... dans la contemplation des choses éternelles », qui, enfin « remontait vers l'azur que ses yeux n'avaient pas quitté ».

(50) Jusque dans les dernières années.

(51) Comme tous les grands mouvements de la pensée, sur notre sol.

(52) Et même, si l'on songe aux dernières œuvres de Victor Hugo, une religion. (Cf. à ce sujet l'ouvrage de M. Saurat : la *Religion de Victor Hugo*.)

(53) Comme l'ont fait M. Léon Daudet dans son *Stupide dix-neuvième siècle*, ou M. Lasserre dans son étude sur le *Romantisme français*.

dans son ampleur. Ces divers éléments constituaient, d'ailleurs, un système cohérent. C'est un jeu misérable de chercher des contradictions entre l'œuvre lyrique et la vie publique d'un Lamartine, d'opposer les *Odes et Ballades* aux poèmes politiques de Victor Hugo devenu prophète. Au fond, un même courant de pensées, un même culte d'individualisme leur a dicté, à l'un et à l'autre, leurs poésies les plus personnelles et leurs discours parlementaires. Du romantisme doctrine littéraire, du romantisme état d'âme, au romantisme politique (54), il y a lien logique. Et je ne crois pas qu'on puisse le nier sérieusement. Mais ce lien est-il indissoluble? Une intelligence, pour rester conséquente avec elle-même, se trouve-t-elle contrainte, lorsqu'elle adhéra à la philosophie de l'Ecole, de s'en tenir à son esthétique, ou de suivre son idéal social? C'est un autre problème; et nous savons bien que non. Sans aller en chercher des preuves dans l'attitude de certains esprits contemporains (55), il n'est que de méditer le spectacle auquel nous assistons tous les jours. Nous avons, dès longtemps, en littérature, dépassé l'âge romantique; supposons qu'un jeune dramaturge bâtisse une pièce suivant les préceptes du Cénacle, qu'un peintre limite son effort à reprendre la manière de Delacroix, indubitablement la critique et le public y verront une obstination à ressusciter des formules surannées. Et, pourtant, dans la vie publique, sur quelles idées, sur quels mots vivons-nous, sinon, sur ceux que nos romantiques ont mis en honneur? Tel qui sourit des vers de Lamartine et d'Hugo, comme d'une parure démodée, se prend toujours à leurs rêves d'action. Et pourquoi donc, lorsqu'on invoque devant le jury, ces mots : crime passionnel, accorde-t-il les circonstances atténuantes sans hésiter, quand il n'acquitte pas? C'est qu'il estime encore, comme l'ont dit les hommes du Cénacle, que la passion porte avec soi de quoi la justifier jusque dans ses excès et dans ses folies. Ainsi le même individu peut, par certains côtés, rester un romantique, et par d'autres, n'avoir plus, avec le romantisme, rien de commun. La chose était déjà possible dès 1830. Mais alors les purs (56) n'admettaient point qu'elle le fût. A leurs yeux, toutes ces théories, qu'ils avaient peu à peu précisées, les adaptant les unes aux autres, et parfois les déduisant les unes des autres, formaient un bloc. Approuver celles-ci et rejeter celles-là, les accompagner, eux, dans leur marche, jusqu'à tel croisement de chemin et se refuser à poursuivre la route, c'était faire œuvre d'hérétique et d'apos-

(54) De la *Préface de Cromwell* à la *Marseillaise de la Paix*.

(55) Et je pense, par exemple, au cas d'Alfred de Vigny.

(56) C'est-à-dire Victor Hugo et ses disciples fervents, comme Vacquerie.

tat. Attitude très naturelle, chez des esprits convaincus; attitude étrange cependant. N'y avait-il pas contradiction, lorsqu'on exaltait les beautés de l'individualisme, à restreindre ensuite devant l'écrivain la liberté des préférences et du choix? Ceux qui s'écartaient de la troupe ne manquaient pas de le penser. Ainsi le malentendu s'aggravait, entre les doctrinaires et les autonomistes, chacun d'eux pouvant avec raison estimer que c'était lui qui restait le plus fidèle à l'idéal commun. Dès lors, la rupture devenait inévitable. Le Cénacle accueillait (57), avec le même plaisir, les jeunes artistes qui venaient à lui, avides de nouveauté ou épris de liberté; il avait ainsi deux voies d'accès, si l'on peut dire; et c'est pourquoi sans doute toute la jeunesse du siècle s'est confondue dans ses rangs; mais en vertu de l'évolution qui l'entraînait, seuls les esprits les plus constructifs, ceux qui rêvaient d'édifier une littérature nouvelle et de l'imposer, devaient s'y sentir longtemps à leur aise. Les autres, plus indépendants, ne pouvaient y demeurer, dès qu'ils apercevaient un système là où ils cherchaient la liberté. Pour ceux-là, le Cénacle devait n'être qu'un passage. C'est là tout le cas de Musset. Il n'a jamais adhéré à la politique romantique, s'étant éloigné avant qu'elle eût pris, même aux yeux des plus intransigeants, la valeur d'un dogme; il a adhéré un temps à la doctrine littéraire; mais cette tendance qui le portait vers une unité plus ordonnée a eu vite fait de l'en écarter. Il a gardé, par contre, sa vie durant, le culte de la passion, de la liberté et de la fantaisie, cette avidité de vivre et de jouir, ce besoin de confidences et de lyrisme, cette sincérité parfois presque impudique, ce goût de l'extrême, de l'exagéré, de l'excessif, ce frémissement presque maladif des forces affectives, instinctives ou nerveuses, cette idée du bonheur que l'on doit chercher dans l'épanouissement de toutes ses ressources, par une quête forcenée, cette conception de la poésie unie aux aventures de la vie, à ses déboires et à ses joies, cette adoration exclusive de l'amour et de la beauté, qui constituent la philosophie ou plutôt l'état d'âme romantique. Ce n'est pas assez, sans doute, pour que, aux yeux de ses contemporains ou aux nôtres, il fasse figure d'écrivain de l'Ecole; c'est assez pour que son œuvre, à quelque moment qu'on la prenne, porte toujours, plus ou moins nette, la griffe du romantisme.

(57) Avant 1830.

Liste
des Ouvrages et Articles consultés

- ADERER. — A propos de Lorenzaccio (*Temps*, 24 novembre 1896).
- AICARD. — Musset et Sand (*Figaro*, 5 décembre 1896).
- ALBERT. — La Littérature française de 1789 à 1830 (1891).
- ALLAIS. — Quelques vues générales sur le romantisme français (1897).
- ALLEM. — Œuvres complémentaires d'Alfred de Musset (1910).
- Alfred de Musset (1910).
- La Quittance du Diable, par Alfred de Musset (*Revue bleue*, mai 1914).
- L'Oubli des injures, par A. de Musset (*Manuscrit autographe*, septembre-octobre 1927).
- ALTON-SHÉE (D^r). — Mes Mémoires (1869-1879).
- ANCELOT. — Sur un Caprice (*Commerce*, 29 novembre 1847).
- Sur un Caprice (*Patrie*, 1^{er} décembre 1847).
- ANCONA (D^r). — Varietà storiche e letterarie (1883-1885).
- ANNE (Th.). — Il ne faut jurer de rien (*Union*, 24 et 31 juillet 1848).
- Le Chandelier (*Union*, 14 août 1848).
- On ne saurait penser à tout (*Union*, 4 juin 1849).
- ARAGO. — Un Caprice (*Réforme*, 29 novembre 1847).
- ARTISTE (l'). — Louison (1^{er} mars 1849).
- On ne saurait penser à tout (1^{er} juin 1849).
- Article nécrologique (3 mai 1857).
- ASSELINEAU. — Bibliographie romantique (1872-1874).
- Assemblée nationale (l'). — Réception de Musset à l'Académie (28 mai 1852).
- Article nécrologique (5 mai 1857).
- AUBERT. — Un Caprice (*National*, 30 novembre 1847).
- Il faut qu'une porte (*National*, 10 avril 1848).
- AUBRAY. — L'Envers des grands hommes (*Quinzaine*, 15 décembre 1896).
- AUBRIET (X.). — La Mort de Musset (*Artiste*, 10 mai 1857).
- Lamartine et Musset (*Artiste*, 16 août 1857).
- AUDEBRAND (Ph.). — Article nécrologique (*Gazette de Paris*, 16 mai 1857).
- Petits Mémoires du XIX^e siècle (1892).
- AUGIER (E.) et Alfred de MUSSET. — L'Habit vert (1849).
- BABOU (H.). — Elle et Lui (*Revue contemporaine*, 15 août 1859).
- BALDENSBERGER (F.). — Goethe en France (1904).
- Œuvres d'Alfred de Musset : Premières poésies (1923).
- Œuvres d'Alfred de Musset : Poésies nouvelles (1923).
- BALZAC (H. DE). — Critique littéraire (1912).
- BANVILLE (Th. DE). — Camées parisiens (1873).
- BARAT. — Le Style poétique et la révolution romantique (1904).
- BARBEY D'AUREVILLY. — Elle et Lui (*Pays*, 15 juin 1859).
- Le XIX^e siècle : les Œuvres et les hommes (t. IV) (1860-1895).
- BARBIERA. — La Principessa Belgiojoso (1902).
- Passionni del Risorgimento (1903).
- Nella città dell' amore (1923).
- BARINE (M^{me} Arvède). — A. de Musset (1893).
- BAUER. — Musset et Sand (*Echo de Paris*, 2 janvier 1897).
- BEAUCHESNE (M^{ls} DE). — A. de Musset au Maine (1911).
- BEAUNIER (A.). — Figures d'autrefois (1917).
- BEAUSIRE. — Le Souvenir (*Moniteur universel*, 20 juin 1841).
- BEAUVILLIERS. — La Famille de Musset (1894).

- BEAUVOIR (Roger DE). — A Musset (*Artiste*, 10 mai 1857).
 — Les Meilleurs Fruits de mon panier (1862).
 — Les Soupeurs de mon temps (1868).
- BELLANGER (J.). — Silhouettes littéraires : A. de Musset (1904).
- BENOIST (A.). — Essais de critique dramatique (1898).
- BENOIT-LÉVY. — La Jeunesse de Victor Hugo (1928).
- BERGERAT. — Elle, Lui et l'Autre (*Journal*, 27 octobre 1896).
- BERTRAND (M^{me}). — Correspondance inédite de Sainte-Beuve avec M. et M^{me} Juste Olivier (1904).
- BERTHOUD. — La Confession d'un enfant du siècle (*Mercure de France*, 15 mars 1836).
- BETBEDER-MATIBET. — L'Influence de Shakespeare sur A. de Musset dans les comédies et proverbes (1921).
- BETZ. — H. Heine und A. de Musset (1897).
- BIDOU. — Le Théâtre de Musset (1920).
- BIÉVILLE (DE). — On ne badine pas (*Siècle*, 25 novembre 1861).
 — Carmosine (*Siècle*, 20 novembre 1865).
 — Fantasio (*Siècle*, 27 août 1866).
- BIGOT. — Les Poésies de Musset (1865).
- BLAZE DE BURY. — Idées sur le romantisme (*Revue des Deux-Mondes*, 1^{er} juillet 1881).
 — Sand, Musset et Chopin (*Revue des Deux-Mondes*, 15 oct. 1883).
- BONNIÈRES (R. DE). — Mémoires d'aujourd'hui (1883-1888).
- BORDEAUX (H.). — Vies intimes (1904).
- BOUHAYE. — Essai d'étude critique sur Alfred de Musset (1890).
- BOURGET (P.). — A propos de Musset (*Parlement*, 6 mai 1880).
 — Un Roman d'amour (*Figaro*, 28 août 1896).
- BOYER (Ph.). — Les Caprices de Marianne (*Événement*, 18 juin 1851).
- BRAGELONNE (A. DE). — On ne badine pas (*Voleur*, 29 novembre 1861).
 — Carmosine (*Voleur*, 16 novembre 1865).
- BRANDÈS. — L'Ecole romantique en France (1902).
- BRÉMOND (Abbé). — Le Roman et l'histoire d'une conversion (1925).
- BRETTE. — A propos d'Alfred de Musset (*Nouvelle Revue*, juin-juill. 1907).
- BRISSET. — Les Caprices de Marianne (*Gazette de France*, 16 juin 1851).
 — Bettine (*Gazette de France*, 2-3 novembre 1851).
- BRISSON. — Portraits intimes (1894-1901).
 — L'Envers de la gloire (1905).
 — Les Amours de Musset (*Annales*, 19 avril 1891).
 — Romans d'outre-tombe (*République française*, 25 octobre 1896).
 — La Correspondance Sand-Musset (*Temps*, 27 octobre 1896).
- BRUNETIÈRE. — Les Epoques du théâtre français (1892).
 — Scribe et Musset (*Revue bleue*, 5 mars 1892).
 — La Poésie lyrique en France au xix^e siècle (1893).
- BUFFENOIR. — Le Procès Sand-Musset (*Nouvelle Revue européenne*, avril 1897).
 — Hommes et demeures célèbres (I) (1914).
- BUSONI. — On ne saurait penser à tout (*Illustration*, 9 juin 1849).
 — Les Caprices de Marianne (*Ordre*, 10 juin 1851).
 — Les Caprices de Marianne (*Illustration*, 21 juin 1851).
 — Bettine (*Illustration*, 1^{er}-8 novembre 1851).
 — Musset à l'Académie (*Illustration*, 3 juin 1852).
- H. C. — La Confession d'un enfant du siècle (*Voleur*, 10 mars 1836).
- H. DE C. — Le Procès Sand-Musset (*Moniteur universel*, 12 mars 1897).
- CABANÈS. — Un Roman vécu à trois personnages (*Revue hebdomadaire*, 1^{er} août 1896).
 — Une Visite au docteur Pagello (*Revue hebdomadaire*, 24 octobre 1896).
 — Le Cabinet secret de l'histoire (1912).
- CACUDI. — A. de Musset e suoi canti di dolore (1905).
- CALLIAS (H. DE). — On ne badine pas (*Artiste*, 1^{er} décembre 1861).

- CALONNE (DE). — Les Caprices de Marianne (*Opinion publ.*, 16 juin 1851).
 — Bettine (*Opinion publique*, 3 novembre 1851).
 — La Mort de Musset (*Revue contemporaine*, 15 mai 1857).
- CAMBRAY. — A. de Musset; l'homme et le poète (*Correspondant*, 10 septembre 1877).
- CAMP (A.). — Influence des études classiques sur Alfred de Musset (1896).
- CANAT. — Du sentiment de la solitude morale chez les Romantiques et chez les Parnassiens (1904).
- CANTEL. — Impressions et visions (1859).
 — Lorenzaccio (*Revue hebdomadaire*, 12 décembre 1896).
- CAPO DE FEUILLIDE. — Chroniques du Café de Paris (1833).
- CAPUS. — Musset et Sand (*Figaro*, 26 octobre 1896).
- CARAGUEL (C.). — Les Caprices de Marianne (*Charivari*, 16 juin 1851).
 — Musset à l'Académie (*Charivari*, 30 mai 1852).
 — Les Obsèques de Musset (*Charivari*, 5 mai 1857).
 — On ne badine pas (*Charivari*, 24 novembre 1861).
- CARO. — G. Sand (1904).
- CARRÈRE. — Les Mauvais Maîtres (1922).
- CASSAGNE. — La Théorie de l'art pour l'art (1906).
- CÉARD (H.). — Musset et Sand (*Paris*, 13 novembre 1896).
- CELLA (A.). — La Tragédie de la femme dans le théâtre de Musset (1927).
- CHANTAVOINE. — Histoire de la littérature française de Petit de Julleville : Musset (tome VII).
 — Sand et Musset (*Correspondant*, 10 décembre 1896).
 — Les Amants de Venise (*Débats*, 2 décembre 1903).
- Charivari (le). — Un Caprice (29 novembre 1847).
 — Il faut qu'une porte (9 avril 1848).
 — Louison (25-26 février 1849).
- CHARLEY. — Sand et Musset (*Siècle*, 24 juin 1896).
- CHARLIER. — Le Sentiment de la nature chez les romantiques (1912).
- CHAROLAIS. — Il ne faut jurer de rien (*Patrie*, 4 juillet 1848).
 — Le Chandelier (*Patrie*, 14 août 1849).
- CHARPENTIER (J.). — La Vie meurtrie d'Alfred de Musset (1928).
- CHASLES (E.). — A. de Musset (*Revue contemporaine*, juillet 1857).
- CHASLES (Ph.). — Mémoires (1876-1877).
 — Musset à l'Académie (*Débats*, 29 mai 1852).
- CHAUDESAIGUES. — La Confession d'un enfant du siècle (*Chronique de Paris*, 21 février 1836).
 — Les Ecrivains modernes de la France (1841).
- CHEVASSU. — La Mort de Pagello (*Revue hebdomadaire*, 2 avril 1898).
- CLARETIE. — Victor Hugo : Souvenirs intimes (s. d.).
 — La Vie moderne au théâtre (1869-1875).
 — Carmosine (*Illustration*, 11 novembre 1865).
 — Causerie dramatique sur Musset (*Illustration*, 13 janvier 1866).
 — Fantasio (*Illustration*, 25 août 1866).
- CLAUDIN. — A. de Musset (*Pays*, mai 1857).
 — Mes Souvenirs de 1840 à 1870 (1884).
- CLAVEAU. — Alfred de Musset (1894).
 — Elle et Lui (*Revue de l'Instruction publique*, 18 août 1859).
 — Fantasio (*Revue contemporaine*, 15 août 1866).
 — Les Scandales littéraires (*Soleil*, 5 novembre 1896).
- CLÉMENCEAU. — Eux (*Journal*, 6 novembre 1896).
- CLOUARD. — Bibliographie des œuvres d'Alfred de Musset (1883).
 — A. de Musset et G. Sand (*Revue de Paris*, 15 août 1896).
 — Notice bibliographique sur la correspondance d'Alfred de Musset (1898).
 — Quelques œuvres inédites ou peu connues d'Alfred de Musset (1898).

- CLOUARD. — Musset, bibliothécaire du Ministère et lauréat de l'Académie (*Nouvelle Revue*, 15 janvier 1899).
 — Documents inédits sur Alfred de Musset (1900).
 COLET (M^{me} L.). — Lui (1860).
 — L'Italie des Italiens (1862).
 COMMERSON. — Les Binettes contemporaines (1854).
 CONSTITUTIONNEL (le). — Les Obsèques de Musset (5 mai 1857).
 — Sand et Musset (1^{er} avril 1897).
 COPPÉE (F.). — Les Lettres d'amour de Musset (*Journal*, 19 nov. 1896).
 CORMENIN (DE). — Musset à l'Académie (*Revue de Paris*, juin 1852).
 COURRIER DE PARIS (le). — La Décoration de Musset (3 mai 1845).
 CRUGNOLA. — A. de Musset e la sua opera (1903).
 CUCHEVAL-CLARIGNY. — Musset à l'Académie (*Constitutionnel*, 28 mai 1852).
 CUVILLIER-FLEURY. — Etudes historiques et littéraires (tome I^{er}) (1854).
 — Historiens, poètes et romanciers (1863).
 DANGER. — Louison (*Pays*, 26 février 1849).
 — On ne saurait penser à tout (*Pays*, 4 juin 1849).
 DARTHENAY. — Bettine (*Voleur*, 5 novembre 1851).
 DÉADDÉ. — Les Caprices de Marianne (*Union*, 16 juin 1851).
 DÉBATS (les). — Les Obsèques de Musset (5 mai 1857).
 — Musset et Sand (5 et 17 août 1896).
 — Musset et Sand, d'après Mariéton (20 fév., 12 et 15 mars 1897).
 DECORI. — Correspondance de G. Sand et d'Alfred de Musset (1904).
 DEGRON. — A travers le XIX^e siècle (1899).
 DELACROIX. — Journal (1863).
 DELÉCLUZE. — Souvenirs de soixante années (1862).
 DELORD (T.). — Musset à l'Académie (*Charivari*, 29 et 30 mai, 6 juin 1852).
 — Elle et Lui (*Siècle*, 24 mai 1859).
 DENIS (A.). — On ne saurait penser à tout (*Temps*, 4 juin 1849).
 DERÔME. — Causeries d'un ami des livres (1886).
 DESCHAMPS (E.). — Etudes françaises et étrangères (1828).
 DESGRANGES. — Le Théâtre de Musset (*Quinzaine*, 1^{er} juin 1902).
 DESPLACES (A.). — Poètes vivans (1847).
 DIMOFF. — Une Conspiration en 1537, par G. Sand (*Revue de Paris*, 15 décembre 1921).
 DONNAY (M.). — A. de Musset (1914).
 — La Vie amoureuse d'Alfred de Musset (1926).
 DOUMIC (R.). — Histoire de la littérature de Petit de Julleville (t. VII).
 — Etudes sur la littérature française.
 — De Scribe à Ibsen (1893).
 — G. Sand (1909).
 — Musset et Sand (*Moniteur Universel*, 28 août 1893).
 — Ce qui sort des tombes (*Gaulois*, 31 août 1896).
 — La Correspondance Sand-Musset (*Débats*, 20 octobre 1896).
 — Amours romantiques (*Revue des Deux-Mondes*, 15 janvier 1897).
 DUCAMP (M.). — Lui et Elle (*Revue des Deux-Mondes*, 15 août 1882).
 — Souvenirs littéraires (1906).
 DUMAS (Al.). — Mes Mémoires (1852-1866).
 — Articles sur A. de Musset (*Monte-Cristo*, 1857).
 DUMOULIN. — Les Ancêtres de Musset (1911).
 DUPUY. — La Jeunesse de Victor Hugo (1902).
 DUQUESNEL. — Du travail intellectuel en France de 1815 à 1837 (1839).
 DUVERNOIS. — Sur le procès Sand-Musset (*Presse*, 9 mars 1897).
 A. E. — Louison (*Gazette de France*, 26 février 1849).
 ECHO DE LA JEUNE FRANCE (l'). — La Confession d'un enfant du siècle (15 juin 1836).
 ECHO DE PARIS (l'). — Musset et Sand (22 octobre 1896).
 ESCANDE. — On ne saurait penser à tout (*Gazette de France*, 13 juin 1849).
 — On ne badine pas (*Union*, 25 novembre 1861).

- ESSARTS (E. DES). — Portraits de maîtres (1888).
 — Le Théâtre d'Alfred de Musset (1889).
 — Le Retour à Musset (*Revue bleue*, 30 août 1902).
- ESTÈVE. — Byron et le romantisme français (1907).
- ÉVÈNEMENT (l'). — Le Procès Sand-Musset (22 mars 1897).
- FAGUET (E.). — Etudes littéraires sur le xix^e siècle (1887).
 — Le Talent d'Alfred de Musset (*Annales*, 20 novembre 1896).
 — Amours d'hommes de lettres (1907).
- FAURE (G.). — Pèlerinages passionnés (2^e série) (1922).
- FEUGÈRE (A.). — Un Grand Amour romantique (1927).
- FEUILLET (A.). — Flâneries littéraires à travers quelques œuvres récentes (1859).
- FIGARO (le). — Jugement de Dumas sur G. Sand (16 décembre 1896).
 — Le Procès Mariéton (20 février 1897).
- FILON (A.). — Musset et Sand (*Gaulois*, 21 septembre 1893).
- FIorentino. — On ne badine pas (*Constitutionnel*, 25 novembre 1861).
- FLEURY (C^{te}). — Souvenirs de Delaunay (1901).
- FORT (P.). — Causeries françaises (deuxième causerie) (1923).
- FORTOUL. — Le Spectacle dans un fauteuil (*Revue des Deux-Mondes*, 1^{er} septembre 1834).
- FOSS (E.). — Die « Nuits » von A. de Musset (1902).
- FOUCHER (P.). — Entre cour et jardin (1867).
- FOURNIER (E.). — Musset à l'Académie (*Estafette*, 1^{er} juin 1852).
 — On ne badine pas (*Patrie*, 26 novembre 1861).
 — Carmosine (*Patrie*, 20 novembre 1865).
 — Fantasio (*Patrie*, 27 août 1866).
- FRICHET (H.). — Lettres d'amour d'Alfred de Musset (s. d.).
- GALDEMAR. — Elle et Lui (*Gaulois*, 30 mai 1896).
- GANDERAX. — Barberine (*Revue des Deux-Mondes*, 15 mars 1882).
 — Les Caprices de Marianne (*Revue des Deux-Mondes*, 15 août 1884)
- GAULOIS (le). — Le Théâtre de Musset (30 novembre 1896).
 — Le Procès Mariéton (8 janvier, 20 février, 12 mars 1897).
- GAUTIER (Th.). — Un Caprice (*Presse*, 29 et 30 novembre 1847).
 — Histoire de l'art dramatique en France (1858-1859).
 — Les Jeune-France (éd. 1881).
 — Histoire du Romantisme (éd. 1884).
 — Le Buste de Musset à la Comédie Française (*Moniteur Universel*, 4 mai 1868).
- GAUTHIER-FERRIÈRES. — Musset et son temps (1907).
- GAZETTE ANECDOTIQUE (la). — (15 août, 31 août, 30 novembre 1882).
- GAZETTE DE FRANCE (la). — Il ne faut jurer de rien (19 juillet 1848).
 — Musset à l'Académie (29 mai 1852).
 — La Mort de Musset (4 mai 1857).
- GÉROME. — Carmosine (*Univers illustré*, 18 novembre 1865).
 — Fantasio (*Univers illustré*, 1^{er} septembre 1866).
- GILLES. — Le Procès Sand-Musset (*Figaro*, 20 mai 1897).
- GINISTY. — La Mort de Pagello (*Dix-neuvième Siècle*, 28 février 1898).
 — France d'antan : le Théâtre romantique (1922).
- GIRARD. — Une Apologie du romantisme français (1922).
- GIRAUD (J.). — Musset et la poésie du Nord (*Revue germanique*, janvier 1911).
 — Musset et trois romantiques allemands (*Revue d'histoire littéraire*, 1911).
 — Sur quelques sources de la Coupe et les Lèvres (*Revue universitaire*, 1912).
 — A. de Musset contre Thiers (*Revue bleue*, 14 septembre 1912).
- GIRONDE (la). — Le Livre de Mariéton (10 février 1897).
- GLINEL. — Félix Arvers (1886).
- GOBINEAU (C^{te} DE). — Etudes critiques (1927).
- GRENIER. — Souvenirs littéraires (*Revue bleue*, 3 septembre 1892).

- GRÜN. — Musset à l'Académie (*Moniteur universel*, 28 mai 1852).
- GUEX. — Le Théâtre et la société française de 1815 à 1848 (1900).
- GUILLEMOT. — La Fantaisie au théâtre : Musset et Feuillet (*Revue contemporaine*, 15 mai 1864).
- GUINOT. — Musset à l'Académie (*Pays*, 30 mai 1852).
- La Mort d'Alfred de Musset (*Pays*, 10 mai 1857).
- GUTTINGUER (U.). — Musset à l'Académie (*Corsaire*, 2 juin 1852).
- Article nécrologique (*Gazette de France*, 18 mai 1857).
- Elle et Lui (*Gazette de France*, 7 juin 1859).
- F. H. — Les Aventures de Sand et de Musset (*Médecine moderne*, 4 novembre 1896).
- HAUSSMANN. — Mémoires (1890-1893).
- « Nous étions blonds tous deux », poème (1894).
- HAUSSONVILLE (D'). — Etudes biographiques et littéraires (1877).
- G. Sand (*Revue des Deux-Mondes*, 15 mars 1878).
- HAUVETTE. — Musset et Boccace (s. d.).
- HÉMON (F.). — Cours de littérature (xxvi, xxvii).
- HENRIOT. — Alfred de Musset (1928).
- HEYLLI (D'). — Journal intime de la Comédie Française (1852-1871).
- HOUSSAYE (A.). — Souvenirs sur Al. de Musset (*Figaro*, 1882).
- G. Sand (*Revue de Paris et Saint-Petersbourg*, 1888).
- Les Confessions (1885-1891).
- HOUSSAYE (Ed.). — Musset à l'Académie (*Artiste*, 1^{er} juin 1852).
- HOUVILLE (G. D'). — Lorenzaccio (*Revue des Deux-Mondes*, 1^{er} juillet 1927).
- HUART (L.). — Bettine (*Charivari*, 2-3 novembre 1851).
- IGNOTUS. — Louise Colet (*Figaro*, 14 septembre 1882).
- ILLUSTRATION (I'). — La Décoration de Musset (3 mai 1845).
- Le Chandelier (19 août 1848).
- IVOY (P. D'). — Article nécrologique (*Estafette*, 5 mai 1857).
- JAILLY (H. DE). — Les Caprices de Marianne (*Corsaire*, 17 juin 1851).
- JAL. — Souvenirs d'un homme de lettres (1873).
- JAMET. — Un Caprice (*Moniteur universel*, 29 novembre 1847).
- Il faut qu'une porte (*Moniteur universel*, 13 avril 1848).
- André del Sarto (*Moniteur universel*, 27 novembre 1848).
- Louison (*Moniteur universel*, 26 février 1849).
- Les Caprices de Marianne (*Moniteur universel*, 16 juin 1851).
- JANIN (J.). — Les Petits Bonheurs (1862).
- Un Caprice (*Débats*, 29 novembre 1847).
- Il faut qu'une porte (*Débats*, 10 avril 1848, et *Estafette*, 18 avril 1848).
- Il ne faut jurer de rien (*Débats*, 17 juillet 1848).
- Le Chandelier (*Débats*, 14 août 1848).
- A. del Sarto (*Débats*, 27 novembre 1848).
- Louison (*Débats*, 26 février 1849).
- Les Caprices de Marianne (*Débats*, 16 juin 1851).
- Bettine (*Débats*, 3 novembre 1851).
- JANZÉ (V^{tesse} DE). — Etudes et récits sur A. de Musset (1891).
- JASINSKI. — Journal intime de Fontaney (édition du) (1925).
- Une Amitié amoureuse : Marie Nodier et Fontaney (1925).
- Les Années romantiques de Théophile Gautier (1929).
- JAUBERT (M^{me}). — Souvenirs (1881).
- JEAN-LOUIS. — Le Journal de Pagello (*Revue bleue*, 24 octobre 1896).
- JONCIÈRES. — Musset à l'Académie (*Patrie*, 28 mai 1852).
- JOURDAN. — Les Obsèques de Musset (*Siècle*, 5 mai 1857).
- Journal (le). — Musset et Sand (24 octobre 1896).
- Les Lettres de G. Sand (31 octobre 1896).
- JOUVIN. — Article nécrologique (*Figaro*, 7 mai 1857).
- JUBIN. — Musset à propos de Chatterton (*Revue bleue*, 1897).
- JULLIEN. — Le Romantisme et l'éditeur Renduel (1897).
- KARÉNINE (M^{me} W.). — G. Sand (1899-1912).

- KEIM. — Les Grands Hommes : A. de Musset (s. d.).
- KRANTZ. — Musset à Bade (lettres inédites) (1888).
- BEDOLLIÈRE (LA). — Musset à l'Académie (*Siècle*, 28 mai 1852).
- LAFOSCADE. — Le Théâtre d'Alfred de Musset (1901).
- La Genèse de Lorenzaccio (*Revue des Deux-Mondes*, 15 novembre 1927).
- LAGARDIE (H. DE). — Musset jugé par Lissagaray (*Temps*, 8 mai 1864).
- LALANNE. — Elle et Lui (*Correspondance littéraire*, 5-20 avril 1859).
- La Préface de Jean de la Roche (*Correspondance littéraire*, 25 novembre 1859).
- « Lui », de L. Colet (*Correspondance littéraire*, 10 déc. 1859).
- LAMARTINE. — Troisièmes méditations (1849).
- Cours familial de littérature (1856).
- LANSON. — Manuel bibliographique (éd. 1921).
- Histoire de la littérature française (éd. 1909).
- Mariage de Princesse; vérité et fantaisie dans Lorenzaccio (*Revue de Paris*, 1913).
- LAPIRE et ROZ. — La Bonne Dame de Nohant (1898).
- LAPAUZE (H.). — Les Femmes de Musset (*Gaulois*, 6 août 1896).
- LAPRADE. — Discours de réception à l'Académie (1859).
- LARROUMET. — Les Romantiques (*Revue des Cours et Conférences*, 1893).
- Les Confessions et les Correspondances (*Figaro*, 27 octobre 1896).
- LASSERRE (P.). — Le Romantisme français (1907).
- LATOUR. — A. de Musset (*Correspondant*, mai 1859).
- LAURENT (D^r). — Le Signe de Musset; sa valeur clinique.
- LAURENT-PICHAT. — Article nécrologique (*Revue de Paris*, 1^{er} juin 1857).
- LAVALLEY. — Eux (1860).
- LECLERC. — Il faut qu'une porte (*République*, 10 avril 1848).
- Il ne faut jurer de rien (*République*, 24 juillet 1848).
- Le Chandelier (*République*, 14 août 1848).
- A. del Sarto (*République*, 27 novembre 1848).
- Louison (*République*, 26 février 1849).
- On ne saurait penser à tout (*République*, 4 juin 1849).
- Les Caprices de Marianne (*République*, 16 juin 1851).
- LECOMTE. — Lettres de Van Engelgom (1925, réédition).
- Musset à l'Académie (*Estafette*, 1^{er} juin 1852).
- LEGOUVÉ. — Soixante ans de souvenirs (1886).
- LEMAITRE (J.). — Impressions de théâtre (1^{re}, 2^e, 7^e et 9^e séries) (1888-1898).
- Introduction au théâtre d'A. de Musset (1889).
- LENIENT. — La Poésie française au XIX^e siècle (*Revue politique et littéraire*, 1882).
- La Poésie patriotique en France (1894).
- LE REBOULLET. — Une Correspondance inédite d'A. de Musset (*Temps*, 12 janvier 1881).
- LEROY (L.). — Fantasio (*Charivari*, 22 août 1866).
- LE ROY. — G. Sand et ses amis (1903).
- LETÉLIÉ. — Une Fille de Musset (1882).
- LETERBIER. — La Critique et les débuts d'A. de Musset (*Revue des Temps présents*, 1911).
- LIMAYRAC (P.). — Musset à l'Académie (*Presse*, 5 juin 1852, et *Voleur*, 10 juin 1852).
- LIREUX (A.). — Les Caprices de Marianne (*Constitutionnel*, 16 juin 1851).
- Bettine (*Constitutionnel*, 2-3 novembre 1851).
- LISSAGARAY. — Musset devant la jeunesse (1864).
- LODS. — Les Premières Editions d'Alfred de Musset (1927).
- LOMÉNIE. — Musset à l'Académie (*Pays*, 2 juin 1852).
- LONGNON. — La Cassandre de Ronsard (*Revue des questions historiques*, janvier 1902).
- LOUET (C.). — Les Obsèques de Musset (*Estafette*, 5 mai 1857).

- LOUET (E.). — Article nécrologique (*Voleur illustré*, 15 mai 1857).
- LOUVET. — Elle et Lui; Lui et Elle (*Quart d'heure*, 5 juin 1859).
- LOVENJOUL (SPOELBERCH DE). — Etude critique et bibliographique des œuvres d'Al. de Musset (1867).
- Elle et Lui (*Cosmopolis*, 1^{er} mai-1^{er} juin 1896).
- La Véritable Histoire de Elle et Lui (1897).
- LUCAS. — Un Caprice (*Siècle*, 6 décembre 1847).
- Il faut qu'une porte (*Siècle*, 9 avril 1848).
- LUMBROSO. — Gli amanti di Venezia (1902).
- LYONNET (H.). — Les Premières d'Alfred de Musset (1927).
- MAIGRET. — Alfred de Musset; notes de lectures (1904).
- MAIGRON. — Le Romantisme et les mœurs (1910).
- Le Romantisme et la mode (1911).
- MAILLOUX. — Une Fille d'Alfred de Musset (1903).
- MALITOURNE (P.). — Les Caprices de Marianne (*Artiste*, 1^{er} juillet 1851).
- Bettine (*Artiste*, 15 novembre 1851).
- MANDRE (B^{on} DE). — Généalogie complète de la famille de Musset (1919).
- MARIÉTON (P.). — Une Histoire d'amour (1896).
- La Question Sand-Musset (*Journal*, 31 octobre 1896).
- Musset et Sand (*Figaro*, 16 décembre 1896).
- MARIN (Aug.). — Un Amour de Musset (1880).
- MARSAN (J.). — La Bataille romantique (1912).
- La Muse française (1907-1909).
- Le Conservateur littéraire (1922-1926).
- Notes sur Ch. Nodier (1912).
- MARSAN (E.). — Pour les Centenaires du romantisme (1930).
- MARTELLET (M^{me}). — Dix ans chez Alfred de Musset (1899).
- Musset intime (1906).
- MARTINENCHE. — L'Espagne et le romantisme français (1922).
- MARTINO. — Racine et Shakespeare (édition et préface) (1922).
- MATHAREL (Ch. DE). — Il ne faut jurer de rien (*Siècle*, 19 juillet 1848).
- Le Chandelier (*Siècle*, 14 août 1848).
- A. del Sarto (*Siècle*, 28 novembre 1848).
- Louison (*Siècle*, 27 février 1849).
- On ne saurait penser à tout (*Siècle*, 4 juin 1849).
- Les Caprices de Marianne (*Siècle*, 16 juin 1851).
- Bettine (*Siècle*, 5 novembre 1851).
- MAURRAS (Ch.). — Musset et Sand (*Gazette de France*, 5 octobre 1896).
- Sur les Amants de Venise (*Soleil*, 31 octobre 1896).
- Les Amants de Venise (éd. 1917).
- MAYNIAL. — Le Premier Texte du Saule (*Revue universitaire*, 1908).
- MAZADE (Ch. DE). — Musset à l'Académie (*Revue des Deux-Mondes*, 1^{er} juin 1857).
- Article nécrologique (*Revue des Deux-Mondes*, 15 mai 1857).
- G. Sand (*Revue des Deux-Mondes*, 1857).
- MENGIN. — L'Italie des romantiques (1902).
- Mercure de France* (le). — L'appartement d'Alfred de Musset (15 juillet 1835).
- MÉRIMÉE. — Portraits historiques et littéraires (1874).
- MÉRY. — Article nécrologique (*Presse*, 9 mai 1857).
- MEUNIER. — Le Bilan littéraire du XIX^e siècle (1898).
- MICHAUT (G.). — Les Caprices de Marianne (édition et préface).
- Le Livre d'amour de Sainte-Beuve (1905).
- Sainte-Beuve (1921).
- MIGNON (M.). — Etudes de littérature italienne (1912).
- MIRECOURT. — A. de Musset (1854).
- Les Contemporains (1857).
- MONIN (A.). — Les Obsèques de Musset (*Figaro*, 7 mai 1857).
- Moniteur Universel* (le). — Les Obsèques de Musset (5 mai 1857).
- Le Procès Mariéton (21 février 1897).

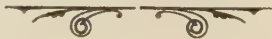
- MONSELET. — Un Caprice (*Artiste*, 5 décembre 1847).
 — La Lorgnette littéraire (1857).
 — Petits Mémoires littéraires (1885).
 MONTÉGUT. — Nos Morts contemporains (1883).
 MONTIFAUD (DE). — Les Romantiques (1878).
 MONVAL. — Le Poète déchu, par A. de Musset.
 (Zeitschrift für Französische Sprache and Litteratur xxxvi).
 — Dix-sept lettres inédites d'A. de Musset (*Correspondant*,
 10 mars 1910).
 MORGULIS. — A. de Musset; bibliographie (1929).
 MORONCINI (E.). — Musset e l'Italia (1921).
 MOSELY. — G. Sand (1911).
 MOUY (Ch. DE). — Jeunes ombres (1865).
 MURET (Th.). — La Confession d'un enfant du siècle (*Quotidienne*,
 24 février 1836).
 — Il ne faut jurer de rien (*Opinion publique*, 30 octobre 1848).
 — André del Sarto (*Opinion publique*, 27 novembre 1848).
 — Louison (*Opinion publique*, 26 février 1849).
 — On ne saurait penser à tout (*Opinion publique*, 4 juin 1849).
 — Bettine (*Union*, 3 novembre 1851).
 MUSSET (Paul DE). — Lettre à Lamartine (*Revue des Deux-Mondes*,
 15 juillet 1857).
 — Lui et Elle (éd. 1885).
 — Biographie d'Alfred de Musset (éd. 1879).
 — Articles de critique dramatique du *National* (24 juillet et
 12 août 1848; 26 février et 4 juin 1849; 16 juin et 2 no-
 vembre 1851).
 NEBOUT. — Le Drame romantique (1895).
 NEFFTZER. — Musset à l'Académie (*Presse*, 28 mai 1852).
 NISARD. — Réponse au discours de réception d'Alfred de Musset à l'Aca-
 démie (1852).
 — Article nécrologique (*Patrie*, 7 mai 1857).
 — Etudes d'histoire et de littérature (1859).
 — Histoire de la littérature française (1861).
 NOS (S. DE). — Musset à l'Académie (*Gazette de France*, 30 mai 1852).
 ODINOT (D^r). — Etude médico-psychologique sur Alfred de Musset (1906).
 OLORSSON. — Etude sur les rimes de trois poètes romantiques (1924).
 ORCET (D^r). — A. de Musset au Café de la Régence (*Revue britannique*,
 septembre-octobre 1900).
 ORLIAC (A.). — Essai sur le tourment romantique (*Mercure de France*,
 15 octobre 1927).
 PAILLERON (M^{me}). — La Vie littéraire sous Louis-Philippe (1919).
 — La *Revue des Deux-Mondes* et la Comédie Française.
 — Les Ecrivains du Second Empire (1924).
 Paris (le). — Elle et Lui (1^{er} août 1896).
 Patrie (la). — Les Obsèques de Musset (5 mai 1857).
 Pays (le). — Musset à l'Académie (28 mai 1852).
 — Les Obsèques de Musset (5 mai 1857).
 PERREAU. — Musset; l'homme et le poète (1862).
 Petite Revue (la). — Musset jugé par Lissagaray (19 mars 1864).
 PITRE-CHEVALIER. — Un Caprice (*Musée des Familles*, janvier 1848).
 — Louison (*Musée des Familles*, février 1849).
 — Article nécrologique (*Musée des Familles*, juin 1857).
 PLANCHE (G.). — Les Caprices de Marianne (*Revue des Deux-Mondes*,
 1^{er} juillet 1851).
 POITOU. — A. de Musset et ses œuvres poétiques (1861).
 POMMIER (J.). — A propos de Lorenzaccio (*Revue des Cours et Confé-
 rences*, 15 décembre 1924).
 PONCHON. — Musset et Sand (*Courrier français*, 15 novembre 1896).

- PONTMARTIN. — Nouveaux Samedis (1865).
 — Dernières causeries du samedi (1866).
 — Nouvelles causeries littéraires (1859).
 — Un Caprice (*Revue des Deux-Mondes*, 1^{er} décembre 1847).
 — Il faut qu'une porte (*Revue des Deux-Mondes*, 15 avril 1848).
 — Louison (*Revue des Deux-Mondes*, 1^{er} mars 1849).
 — Causerie sur Musset (*Assemblée nationale*, 9 mai 1857).
 — Elle et Lui (*Correspondant*, 25 juillet 1859).
- PRAVIEL. — L'Année romantique : 1827 (*Correspondant*, 25 nov. 1927).
- PRÉMARAY (J. DE). — Les Caprices de Marianne (*Patrie*, 16 juin 1851).
 — Bettine (*Patrie*, 3 novembre 1851).
- PRESSE (la). — Les Obsèques de Musset (4 mai 1857).
- PRÉVOST (M.). — G. Sand (*Journal*, 2 novembre 1896).
- RALL. — Alfred de Musset (1905).
- RATISBONNE. — Article nécrologique (*Débats*, 25 mai 1857).
 — Sur la mort de Musset (*Artiste*, janvier 1858).
 — Morts et vivants (1860).
- RENARD (G.). — Les Opinions politiques d'Alfred de Musset (*Revue politique et parlementaire*, octobre-décembre 1902).
République française (la). — Le Procès Sand-Musset (2 mars 1897).
Revue de poche (la). — Les Plagiats de Musset (25 février, 15 mars 1867).
Revue politique et littéraire (la). — Les Obsèques de Musset et celles de Victor Hugo (1885).
- REYMOND. — Heine et Musset (*Revue des Cours littéraires*, 28 avril 1866).
- REYNAUD (J.). — Portraits contemporains (1864).
- RICHEPIN (J.). — Viols de tombes (*Journal*, 17 août 1896).
- RIS (CL. DE). — A. de Musset (*Artiste*, 1^{er} juillet 1850).
 — Portraits à la plume (1853).
- ROBERT. — La Bataille romantique.
 — Les Poètes du xix^e siècle (1899).
- ROBIN. — Galerie des gens de lettres du xix^e siècle (1848).
- ROCHEBLAVE. — Sand et Musset (*Revue idéaliste*, 1^{er} novembre 1896).
 — Sand et Musset (*Revue de Paris*, 15 mai 1897).
 — Lettres de G. Sand à Musset et à Sainte-Beuve (1897).
- ROD (E.). — Musset et Sand (*Débats*, 13 août 1896).
- ROLLE. — Bettine (*Ordre*, 2-3 novembre 1851).
- ROMAGNY. — Louison (*Liberté*, 25 février 1849).
 — On ne saurait penser à tout (*Liberté*, 4 juin 1849).
- ROQUEPLAN (N.). — Carmosine (*Constitutionnel*, 20 novembre 1865).
 — Fantasio (*Constitutionnel*, 27 août 1866).
- ROSTAND. — Catulle et Alfred de Musset (1877).
- ROVIGO (DE). — La Mort de Musset (*Figaro*, 7 mai 1857).
- SAINT-RENÉ-TAILLANDIER. — Carmosine (*Revue des Deux-Mondes*, 15 novembre 1865).
- SAINT-VALRY (G. DE). — On ne badine pas (*Pays*, 2 décembre 1866).
 — Carmosine (*Pays*, 27 novembre 1865).
 — Fantasio (*Pays*, 27 août 1866).
- SAINT-VICTOR (P. DE). — Les Caprices de Marianne (*Pays*, 17 juin 1851).
 — Bettine (*Pays*, 2-3 novembre 1851).
 — La Mort de Musset (*Presse*, 10 mai 1857).
 — On ne badine pas (*Presse*, 2 décembre 1861).
 — Carmosine (*Presse*, 20 novembre 1865).
 — Fantasio (*Presse*, 27 août 1866).
- SAINTE-BEUVE. — Causeries du Lundi (passion).
 — Critiques et portraits littéraires.
 — Chroniques parisiennes (1876).
 — Article nécrologique sur Alfred de Musset (*Moniteur universel*, 11 mai 1857).
- SALOMON. — Nodier et le Groupe romantique (1908).

- SAND (George). — Indiana, Lélia, Jean de la Roche (préface), Lettres d'un Voyageur (1834). Elle et Lui, Histoire de ma vie, Journal intime.
- SARCEY (F.). — Quarante ans de théâtre (tome IV) (1901).
 — Feuilletons dramatiques de l'*Opinion nationale* (2 décembre 1861, 13 novembre 1865, 27 août 1866).
 — Pagello (*Revue hebdomadaire*, 5 mars 1898).
- SAUVAGE. — Le Chandelier (*Moniteur universel*, 21 août 1848).
 — Bettine (*Moniteur universel*, 11 novembre 1851).
- SCHEFER. — Musset étudié en Suède (*Débats*, 23 février 1893).
- SCHOLL (A.). — Une Fille de Sand et de Musset (*Événement*, 14 avril 1882).
- SÉCHÉ (A.). — Musset anecdotique (1907).
- SÉCHÉ et BERTAUT (J.). — George Sand (1909).
- SÉCHÉ (L.). — La Correspondance d'Alfred de Musset (1907).
 — Alfred de Musset (2 vol.) (1907).
 — Le Cénacle de la Muse française (1908).
 — La Jeunesse dorée sous Louis-Philippe (1910).
 — Lettres d'amour de Musset à Aimée d'Alton (1910).
 — Le Cénacle de Joseph Delorme (1911).
- SECOND (A.). — Le Tiroir aux souvenirs (1886).
- SÉGALAS (A.). — Bettine (*Corsaire*, 3 novembre 1851).
- SEILLIÈRE. — Le Mal romantique (1908).
 — George Sand (1920).
- Siècle (le). — Musset à l'Académie (29 mai 1852).
 — Les Obsèques de Musset (4 mai 1857).
- SIMON (G.). — Lettres de Sainte-Beuve (*Revue de Paris*, 15 décembre 1904, 1^{er} janvier 1905).
- SOLIÉ. — André del Sarto (*Patrie*, 27 novembre 1848).
- SOLENTÉ. — Le Grand-Père maternel d'Alfred de Musset (1922).
- SOUBIÈS. — La Comédie Française depuis l'époque romantique (1895).
- SOUDAY (P.). — Les Romantiques à l'Académie (1928).
- SOURIAU. — De la convention dans la tragédie classique et dans le drame romantique (1885).
- STAPFER. — A. de Musset (1868).
- STRYIENSKI. — Dessins de gens de lettres (*Revue universelle*, 1901).
- SUARÈS. — A. de Musset au théâtre (1923).
- SUMMER (M.). — Les Amies de Musset (*Fronde*, 18 juillet 1899).
- SYLVESTRE (A.). — Musset et Sand (*Echo de Paris*, 18 février 1893).
 — Les Indiscrétions et la critique (*Journal*, 16 novembre 1896).
- TAINÉ. — Histoire de la littérature anglaise (tome V) (1905-1911).
- TASTET. — Histoire des quarante fauteuils de l'Académie française (tome III) (1855).
- TEISSIER (O.). — A. de Musset; documents généalogiques (1903).
 Temps (le). — Une Dissertation de Musset (8 juillet 1875).
- TEXIER. — Musset à l'Académie (*Revue contemporaine*, mai-juin 1852).
 — Article nécrologique (*Siècle*, 10 mai 1857).
- THIERRY (Ed.). — André del Sarto (*Assemblée nationale*, 4 décembre 1848).
 — Louison (*Assemblée nationale*, 26 février 1849, et *Voleur*, 28 février 1849).
 — On ne saurait penser à tout (*Assemblée nationale*, 4 juin 1849).
 — Les Caprices de Marianne (*Assemblée nationale*, 17 juin 1851).
 — Bettine (*Assemblée nationale*, 3 novembre 1851).
 — Musset à l'Académie (*Assemblée nationale*, 29 mai 1852).
- THOMAS (A.). — Il ne faut jurer de rien (*Artiste*, 1^{er} août 1848).
 — Le Chandelier (*Artiste*, 15 août 1848).
 — André del Sarto (*Artiste*, 15 décembre 1848).
- TIENGOU. — Carmosine (*Union*, 13 novembre 1865).
 — Fantasio (*Union*, 27 août 1866).

- TINAYRE. — E. Quinet et A. de Musset enfants (1880).
 — Pagello (*Fronde*, 3 mars 1898).
 — Les Indiscrétions de la critique (*Fronde*, 15 mai 1898).
 TROLLIET. — Sand et Musset (*Revue idéaliste*, 15 septembre 1897).
 ULBACH (L.). — Ecrivains et hommes de lettres (1857).
 — On ne badine pas (*Temps*, 25 novembre 1861).
 — Carmosine (*Temps*, 20 novembre 1865).
 — Fantasio (*Temps*, 27 août 1866).
 Union (l'). — Musset à l'Académie (29 mai 1852).
 Univers (l'). — La Mort de Musset (3 mai 1857).
 UZANNE (O.). — Le Livre moderne (1890).
 — Les Lettres de Musset à Sand (*Revue hebdomadaire*, 12 décembre 1896).
 — Les Inédits de Musset (*Revue encyclopédique*, 14 juillet 1900).
 UZFALVY. — A. de Musset (1876).
 VACQUERIE. — Le Chandelier (*Événement*, 15 août 1848).
 — André del Sarto (*Événement*, 27 novembre 1848).
 — Louise (*Événement*, 26 février 1849).
 — On ne saurait penser à tout (*Événement*, 4 juin 1849).
 — Profils et grimaces (1856).
 VAN TIEGHEM. — Le Mouvement romantique (1912).
 — Ossian en France (1917).
 VERMOT. — A. de Musset (*Artiste*, 18 janvier 1846).
 VÉRON. — Carmosine (*Charivari*, 12 novembre 1865).
 VIEL-CASTEL. — Mémoires sur le règne de Napoléon III (1851-1864).
 VITET. — Discours de réception à l'Académie française (réponse à Laprade) (1859).
 Voleur (le). — Un Caprice (20 décembre 1847).
 — Il ne faut jurer de rien (25 juillet 1848).
 — Le Chandelier (20 août 1848).
 — André del Sarto (5 décembre 1848).
 WAILLY (L. DE). — Elle et Lui (*Illustration*, 21 mai 1859).
 WALSH. — G. Sand (1837).
 WEHRMANN. — Beiträge zur Metrik und Poetik der Dichtungen A. de Musset's (1883).
 WERNER. — Kleine Beiträge zur Würdigung A. de Musset's (1896).
 WHITEHOUSE. — Une Princesse révolutionnaire (1907).
 WOLFF. — Le Théâtre de Musset (*Revue d'art dramatique*, 1^{er} nov. 1896).
 WOLTER. — A. de Musset im Urteile George Sand's (1907).
 ZIEGLER. — A. de Musset's Ausserungen (1909).
 ZOLA. — Documents littéraires (1881).

Nous n'avons pas fait figurer sur cette liste la thèse de M. Pierre MOREAU : *Le Classicisme des Romantiques* (1932), parue pendant l'impression du présent volume. Mais il nous paraît impossible de ne pas signaler ici ce savant ouvrage.



INDEX

A

Agnès de Guadarrá, 28, **44-47**, 51,
53, 54, 59, 73, 175, 195, 198.
Aimée d'Alton, 363, 474, 487, 490,
517, **526-530**, 531, 533, 535, 536,
537, 538, 539, 542, 547, 553, 554,
561, 563, 564, 569, 571, 572, 573,
574, 577, 596, 669.
A la Mi-Carême, 535, 622.
Albertus, 85, 88.
Aldembourg (V^{te} d'), 521.
Alfieri, 212, 237, 268.
Allan, 611, 614, 620, 622, 624, 628,
635, 644, 669.
Allem, 14, 44, 47, 48, 106, 148, 150,
159, 166, 175, 187, 189, 190, 191,
196, 197, 228, 255, 275, 276, 461,
525, 563, 565, 578, 581, 585, 624.
Alton-Shée, 4, 5, 130, 155, 157, 159,
160, 162, 163, 473, 474, 527, 614.
A mon frère revenant d'Italie, 312,
363, 366, 435, 456, 622, 623, 624,
625, 631, 632, 635, 641.
Amussat, 400.
Amyot, 468.
Amy Robsart, 16, 17.
Anais, 631, 644.
Ancelot, 30, 589.
André del Sarto, 223, 234, 255, 256,
260, 261, 262, 265, 269, 273, 277,
278, **280-283**, 285, 287, 294, 295,
296, 299, 300, 303, 304, 312, 313,
314, 316, 317, 324, 327, 329, 331,
333, 334, 337, 427, 435, 451, 508,
510, 530, 532, 535, 609, 617, 621,
622, 636, 644, 647, 648.
Ane et le Ruisseau (I), 622, 623, 626,
627, 629, 630, 633, 634, 637, 645.
Anglais mangeur d'opium (I'), 43,
44, 45, 48, 49, 621.
Après une lecture, 248, 622, 623,
658.
A quoi rêvent les jeunes filles, 7,
19, 108, 156, 181, 193, 201, 213,
216, 221, 223, 243, 254, 255, 260,
262, 266, 269, 270, 271, **278-281**,
285, 294, 296, 297, 312, 313, 316,
318, 320, 323, 324, 327, 330, 331,
333, 334, 337, 418, 500, 588.
Arago, 160.
Aristophane, 468, 469, 551.
Aristote, 112, 212.
Arpentigny (d'), 603.

Arvède Barine (M^{me}), 40, 114, 236,
341, 377, 409, 669.
Arvers (F.), 154, 155, 160, 161, 162,
163, 206.
Audebrand (Ph.), 602, 604, 613, 615.
Augier (E.), 615, 618.
Auguste, 251.

B

Ballade à la Lune, 102, 110, 128,
129, 130, 132, 133, 134, 140, 141,
170, 246, 332, 589.
Ballade de la Nuit, 44, 45, 46, 48, 49,
50, 52, 53, 73, 197, 198.
Ballade du Rêve, 43, 45, 46, 48, 49,
50, 52, 53, 73, 198.
Ballanche, 608.
Balzac, 453, 552, 575, 593, 607.
Bandello, 263, 455, 470, 498, 503.
Banville (Th. de), 40, 660.
Baour-Lormian, 193, 212, 237.
Barberine, 260, 263, 266, 281, 417,
419, 451, 452, 468, 481, 482, 503,
622, 647.
Barbiera, 472.
Batz (B^{en}), 124.
Baudelaire, 79.
Beaumarchais, 106, 212, 263, 268,
469, 657, 659.
Beauvoir (Roger de), **160-163**, 519,
612.
Becker, 594.
Becquet, 160.
Beethoven, 646.
Belgiojoso (Prince), 160, 162, 471,
472, 473, 474.
Belgiojoso (Princesse), **472-474**,
520, 522, 523, 524, 571, **574-580**,
588, 641.
Bellini, 473.
Belmont, 160.
Benoit-Lévy, 177.
Béranger (M^{ne}), 204.
Béranger, 212, 591.
Bernardin de Saint-Pierre, 552.
Bertrand (L.), 442.
Berryer, 474, 482, 520, 522, 523,
528, 604.
Bettine, 287, 312, 335, 417, 622, 623,
625, 626, 627, 628, 629, 630, 631,
636, 644, 645, 646.
Bida, 281.

Bidou (H.), 180, 200, 202, 288, 312, 315, 416, 419, **420-422**, 425, 429, 481, 489, 505, 660.

Bigot, 307.

Billet à Houssaye, 623, 624, 636, 643, 644.

Biographie d'A. de Musset (par son frère), **4-8**, 11, 13, 15, 27, 28, 29, 37, 38, 42, 43, 44, 47, 51, 54, 59, 65, 66, 113, 119, 122, 149, 151, 153, 156, 159, 164, 168, 181, 198, 199, 222, 238, 254, 261, 315, 333, 334, 345, 354, 355, 356, 359, 360, 363, 406, 409, 414, 415, 433, 466, 468, 474, 477, 483, 485, 488, 498, 502, 503, 517, 522, 523, 535, 538, 563, 564, 567, 568, 569, 570, 571, 581, 583, 586, 587, 590, 615, 616, 636, 657.

Blaze de Bury, 589.

Boccace, 263, 268, 455, 468, 470, 598, 636, 642, 659.

Boccage, 611.

Bocher (E.), 67, 232, 247.

Boileau, 213, 215, 230, 237, 331, 468, 635, 657, 661.

Bonneval (C^{te} de), 125.

Bonnières (de), 603, 660.

Borel (Petrus), 49.

Bossuet, 653.

Boucoiran, 346, 348, 354, 368, 381, 403, 404, 465.

Boulanger (L.), 36, 85, 113.

Bourget, 308.

Brandel, 193, 195, **206-208**.

Brantôme, 212.

Bray (C^{te} de), 264.

Brémond (abbé), 63, 64, 65.

Brohan (A.), 611, 631.

Broussais, 400.

Brutus, 443, 444, 549.

Buffon, 238.

Buloz (H.), 41, 149, 150, 205, **256-259**, 269, 272, 333, 342, 343, 353, 354, 355, 356, 357, 370, 371, 377, 380, 381, 401, 405, 410, 415, 434, 452, 459, 462, 463, 531, 581, 589, 591, 594, 604, 613, 618, 622, 641, 650, 654.

Bunbury (M^{me}), 167.

Bürger, 176, 212.

Busoni, 303, 650, 651.

Bussy-Rabutin, 212.

Byron, 13, 21, 22, 36, 38, 55, 56, 57, 64, 65, 68, 69, 70, **73-76**, 98, 99, 104, 105, 106, 111, 113, 114, 143, 145, 162, 163, 177, 183, 187, 188, 195, 205, 212, 235, 236, 238, 251, 262, 264, 265, 266, 268, 318, 319,

407, 455, 468, 469, 512, 560, 568, 569, 585, 607, 642, 654, 657, 659, 665, 671.

C

Cabanès, 341, 368, 370, 371, 373, 375, 383, 397, 400.

Cabanis, 6.

Cabianca, 376.

Cailleur (de), 32.

Calderon, 166, 223, 241, 243, 557.

Callot, 50.

Campistron, 212, 237.

Canat, 55.

Canel, 69, 73.

Capo de Feuillide, 349, 356.

Caprice (un), 154, 205, 258, 303, 335, 451, 475, 481, 509, 522, 524, 529, 532, **535-549**, 560, 570, 591, 592, 604, 609, 616, 620, 621, 636, 637, 644, 647.

Caprices de Marianne (les), 223, 243, 255, 260, 262, 263, 266, 269, 273, 280, 281, 283, 284, 287, 294, 295, 296, 297, 301, 303, 305, 308, 310, 311, 312, 313, 314, 316, 324, 333, 334, 337, 345, 395, 417, 418, 426, 430, 451, 454, 484, 485, 503, 505, 506, 507, 508, 510, 512, 535, 610, 612, 622, 626, 637, 644, 646, 647, 648.

Caraguel, 651.

Carmentelle, 124, 624, 636.

Carmosine, 258, 260, 281, 287, 322, 417, 419, 540, 549, 612, 622, 623, **625-631**, 636, 646, 656, 672.

Carte (M^lse de la), 65, 180, 346, 453, 454, 455, 489, 633.

Casanova, 211, 212.

Castries (M^{me} de), 152, 465, 476, 519, 521, 524, 546, 575, 577, 611.

Castro (G. de), 188.

Cayrol (de), 147, 148.

Cervantès, 9, 467.

Chalas, 38, 341, 345.

Chambure (de), 145.

Chamfort, 124.

Chandelier (le), 68, 201, 287, 288, 303, 416, 417, 451, 452, 465, 468, 481, 482, 498, **503-512**, 535, 547, 570, 609, 621, 644, 646, 647.

Chapelain, 212.

Charlier, 55.

Charpentier, 18, 207, 281, 525, 537, 616.

Chasles (E.), 69, 80, 481.

Chasles (Ph.), 89, 132, 136, 137, 252, 652.

Châteaubriand, 24, 36, 55, 106, 350,
460, 462, 651, 663.
Chatterton, 235.
Chaudesaigues, 263, 266, 307.
Chaulieu, 100.
Chenavard, 160, 474.
Chénedollé, 30, 31.
Chénier, 30, 36, 44, 45, 50, 51, 71,
73, 74, 75, 125, 188, 468, 657, 659.
Cinna, 560.
Claudin, 602, 603.
Claveau, 409.
Clouard, 367, 371, 375, 378, 398, 400,
401, 402, 403, 404, 406, 411, 475,
518, 523, 525.
Coleridge, 74.
Colet (L.), 603, 611, 651.
Commerson, 307.
Confession d'un enfant du siècle,
130, 179, 180, 295, 341, 361, 377,
380, 381, 385, 394, 414, 415, 436,
451-463, 467, 470, 472, 481, 488,
491, 493, 497, 501, 507, 527, 528,
529, 541, 553, 583, 597, 612, 664.
Conseils à une Parisienne, **622-625**,
641.
Conservateur littéraire (le), 30, 177.
Constant (B.), 459.
Contes d'Espagne et d'Italie, 6, 22,
26, 29, 35, 36, 39, 40, 43, 46, 48, 54,
56, 61, 62, 64, 66, 67, 68, **69-148**,
151, 161, 167, 171, 172, 179, 181, 184,
188, 195, 203, 216, 217, 222, 223,
230, 233, 235, 236, 240, 244, 246,
252, 253, 256, 289, 296, 310, 314,
317, 318, 322, 326, 331, 332, 334,
365, 396, 430, 453, 466, 470, 476,
500, 512, 541, 552, 559, 563, 569,
582, 588, 590, 591, 593, 608, 618,
630, 640, 650, 654, 655, 657, 659,
661, 667.
Cormenin, 176, 610, 651.
Corneille, 188, 212, 301, 327, 469,
554, 557, 559, 649.
Corrège (le), 234.
Coste, 210.
Coupe et les Lèvres (la), 179, 181,
188, 193, 195, 206, 207, 208, 216,
221, 222, 223, 228, 236, 237, 243,
245, 246, 253, 260, 262, 263, 265,
270, 271, 276, 277, 278, 279, 280,
281, 282, 283, 288, 290, 297, 298,
312, 315, 318, 319, 320, 323, 325,
327, 331, 334, 337, 381, 434, 449,
451, 460, 597.
Courrier (P.-L.), 212.
Cousin (V.), 258, 473, 589.

Crebillon, 106.
Croisilles, 535, 570.
Cucheval-Clarigny, 652, 655.
Cuvier, 460.

D

Dante, 36, 89, 106, 112, 113, 137,
249, 250, 586, 657, 658, 659.
Daru, 543.
Daudet (L.), 672.
David d'Angers, 36, 40, 345.
Debureau, 355.
Decori, 341.
Dédicace de la Coupe et les Lèvres
(la), 54, 106, 149, 150, 153, 166,
171, 173, 181, 183, 187, 188, 213,
217, **221-244**, 245, 246, 248, 249,
252, 253, 254, 258, 282, 287, 289,
320, 323, 324, 481, 496, 499, 500,
554, 584, 585, 586, 654, 661, 663,
667.
Degron, 308.
Dejazet, 162, 381.
Delacroix, 14, 32, 36, 87, 186, 474,
499, 615.
Delaroche (P.), 85.
Delavigne (C.), 259.
Delessert (M^{me}), 522.
Delille (Abbé), 106, 188.
Delord (T.), 651.
Derniers moments de François I^{er}
(les), 187, **206-210**, 616.
Descartes, 12.
Deschamps (A.), 32, 36, 37, 38, 58,
69, 89, 113, 115, 119, 122, 137, 186.
Deschamps (E.), 30, 32, 33, 34, 35,
37, 38, 58, 61, 110, 113, 143, 170,
254, 266, 278, 635.
Desgranges, 284.
Desherbiers (St.), 10, 20, 25, 112,
113, **121-129**, 147, 186, 217, 230,
316, 399, 552, 582.
Deux Maîtresses (les), 477, 481,
535-537, 539, 541, 545.
Deveria, 28, 32, 36, 37, 38, 40, 41,
58, 69, 85, 186, 250.
Diderot, 418.
Dimoff, 431, 439.
Discours de réception à l'Académie
française, 581, 601, 618, 622, **650-**
654,
Dolorida, 62.
Donnay, 341.
Dorval, 162, 342, 524.
Doumic, 292, 293, 336, 396, 404,
407, 418, 442, 457, 461, 462, 493.
Drouet (J.), 162, 342.
Droz, 608.
Du Bellay, 123.

Du Camp, 93, 176, 362, 453, 591,
602, 603, 617, 649, 651.
Dumas (A.), 32, 35, 36, 40, 41, 51,
54, 55, 56, 57, 61, 66, 67, 69, 70,
76, 93, 95, 99, 122, 212, 343, 344,
347, 434, 481, 606, 607.
Dumoulin, 4, 7, 123, 125.
Dupaty, 608, 618, 651, 652, 653.
Dupont et Durand, 173, 174, 210,
535, 549, 622.
Dürer (A.), 234.

E

Eckmühl (Prince d'), 153.
Elle et Lui, 341, 347, 357, 358, 363,
365, 372, 380, 381, 396, 406, 457,
476, 604.
Emmeline, 477, 481, 503, 535, 536,
539, 541, 545.
Eschine, 37.
Eschyle, 276.
Espoir en Dieu (I'), 244, 500, 533,
535, 549, 550, 561, 562, 563, 587,
622, 655, 672.
Essarts (E. des), 309, 311, 335, 418,
442, 449.
Estève, 57, **73-75**.
Euripide, 276, 558.

F

Faguet (E.), 201, 308, 382, 384, 385,
398, 409, 413, 581, 660, 669.
Faire sans dire, 481, 536.
Fantasio, 172, 223, 255, 262, 263, 266,
269, 279, 280, 281, 283, 285, 287,
292, 295, 297, 298, 300, 302, 305,
312, 314, 316, 321, 333, 334, 337,
353, 395, 409, 412, 418, 425, 426,
430, 435, 451, 479, 485, 530, 535,
622, 626, 637, 645.
Faust, 449.
Faustine, 622, 624, 636.
Febvrel, 9, 73, 121.
Féletz (Abbé), 608.
Fénelon, 653.
Ferdinand VII, 225.
Feugère, 341.
Fils du Titien (le), 312, 367, 517,
529, **536-539**, 542, 543, 545, 548,
622.
Fitz-James (M^{me} de), 520.
Flaubert, 248, 651.
Florian, 124.
Fontancy, 32, 36, 38, 41, 258.

Foucauld (M^{me} de), 124.

Fouché, 124.

Foucher (Paul), 11, 13, 14, **15-26**,
27, 29, 39, 43, 56, 60, 68, 71, 74,
151, 183, 287, 328.

Fould, 619.

Fourrier, 549.

Frazer (Major), 160, 162.

Frédéric et Bernerette, 535, 536, 538,
539, 545, 622.

Frères van Bück (les), 622, 624.

G

Garcia (Pauline), 518, 532, 577, 593,
615.

Gautier (Th.), 36, 41, 48, 49, 57,
79, 85, 88, 109, 158, 175, 303, 305,
335, 442, 448, 473, 481, 593, 609,
645, 648, 656.

Gay (Delphine), 32, 478.

Gay (Sophie), 32.

Géraldy, 474.

Gérard de Nevers, 9.

Géricault, 233, 236.

Gioberti, 473.

Giorgione, 86, 234.

Giraud (J.), 261, 262, 264, 268.

Glinel, 155.

Globe (le), 31, 84, 111, 230, 258.

Gœthe, 36, 212, 233, 238, 262, 269,
455, 462, 468, 469, 549, 568, 657,
659.

Gounod, 648.

Goya, **86-87**.

Gozlan (L.), 162, 356.

Graenius, 434.

Grenier, 591, 602, 603, 604.

Greuze, 124, 233, 418.

Grévy (Jules), 603.

Grille (F.), 3, 10.

Gros, 231, 233, 236.

Groselliez (M^{me} de), 65, 633.

Grün, 652.

Guérault, 354.

Guex, 450.

Guillard, 615.

Guiraud (B^{en}), 30, 31.

Guizot, 589, 593.

Guttinguer, 58, **63-66**, 67, 92, 93,
101, 113, 114, 126, 151, 152, 154,
155, 161, 162, 163, 170, 246, 482,
519, 561, 612, 621, 637, 638, 652.

Guyot-Desherbiers (C.-A.), 3, 9, 20,
25, 26, **124-126**.

H

Habit vert (P'), 618, 622, 623, 625, 636.

Haendel, 646.

Hamilton, 100.

Hamlet, 195, 242, 267, 283, **444-446**, 449.

Harel, 196, 199.

Harmonies (les), 131.

Haussmann (B^{on}), 4, 5.

Hauvette, 598.

Heine (H.), 473, 576, 591.

Hémon (F.), 409.

Henriot, 614.

Hernani, 56, 57, 62, 64, 89, 92, 97, 98, 99, 102, 131, 162, 165, 178, 179, 195, 203, 231, 258, 270, 279, 281, 284, 286, 287, 288, 305, 554.

Hetzel, 604.

Histoire de ma vie (P'), par G. Sand, 368, 369, 371, 380.

Histoire d'un Merle blanc, 239, 341, 357, 365, 410, 622, 623, 625, 632, 633, 635.

Hoffmann, 25, 29, 50, 205, 210, 212, 216, 238, 657.

Homère, 212, 236, 276.

Horace, 468, 469, 482, 522.

Houssaye (A.), 180, 222, 260, 348, 405, 575, 594, 596, 611, 612, 614, 616, 619, 622.

Houssaye (E.), 651.

Houdon, 124.

Hugo (Victor), 6, 12, 13, 16, 17, 23, 24, 26, **27-68**, 70, 73, 74, 75, 76, 78, 79, 80, 84, 85, 87, 89, 90, 92, 95, 98, 99, 101, 102, 104, 106, 109, 112, 113, 135, 136, 137, 143, 145, 148, 161, 162, 164, 165, 167, 169, **170-179**, 188, 189, 190, 203, 206, 212, 222, 239, 244, 259, 270, 271, 276, 277, 278, 279, 281, 283, 286, 287, 288, 291, 295, 298, 302, 306, 307, 308, 312, 313, 330, 334, 342, 362, 434, 450, 453, 460, 512, 540, 551, 552, 589, 591, 592, 593, 607, 617, 635, 637, 638, 639, 652, 657, 665, 672, 673.

Hugo (M^{me}) mère, 16.

Hugo (M^{me} Victor), 16, 39, 162, 342, 344.

I

Il faut qu'une porte, 258, 303, 335, 474, 486, 520, 522, 609, 622, 623, **625-630**, 636, 644.

Il ne faut jurer de rien, 108, 159, 160, 161, 172, 201, 202, 203, 256, 258, 287, 288, 335, 417, 451, 472, 481, 482, 517, 522, **535-549**, 560, 561, 570, 606, 609, 612, 616, 621, 644, 646, 647.

Indiana, 343, 345, 347, 349, 429.

Ingres, 646.

J

Jacques, 365, 385.

Janin, 180, 258, 269, 283, 303, 556.

Janson (M^{me} de), 124.

Janzé (M^{me} de), 608.

Jasinski (R.), 38.

Jaubert (M^{me}), 44, 152, 157, 465, **473-476**, 478, 518, 519, 522, 523, 524, 527, 528, 529, 531, 534, 542, 543, 546, 564, 566, 567, 571, 575, 576, 578, 579, 581, 610, 611, 635.

Jeffroy, 448.

Jérusalem délivrée (la), 9.

Jocelyn, 545, 552.

Joncières, 651.

Jouffroy, 258, 343, 345, 347.

Journal intime (le), de G. Sand, 367, 368, 373, 375, 376, 379, 398, 399, 402, 403, 470.

Jouy (de), 652.

Jubin, 130.

Judith et Allori, 559, 622, 624.

Jullien, 221.

Juvénal, 251.

K

Kalergis (C^{tesse}), 473, 474, 520, 522.

Kant, 212.

Karénine (M^{me} W.), 341, 366, 370,

404.

Karr (A.), 519.

Klopstock, 212.

Krantz, 257, 410.

L

La Bedollière, 651.

La Boétie, 17.

Ladvoat, 77.

La Fayette, 472.

La Fontaine, 34, 97, 100, 103, 173, 268, **275-276**, 413, 470, 642, 643, 657, 661, 668.

Laforêt, 248.

Lafoscade, 261, 262, 266, 269, 280, 281, 284, 288, 298, 311, 414, 418, 431, 432, 436, 443, 444, 451, 481, 659.

La Harpe, 32, 188.

Lamartine, 6, 12, 13, 16, 23, 30, 32, 36, 39, 40, 41, 43, 53, 54, 55, 56, 60, 69, 70, 76, 84, 92, 99, 100, 101, 102, 145, 150, 161, 172, 173, 183, 186, 230, 232, 258, **270-272**, 307, 312, 313, 314, 332, 350, 455, 460, 481, 496, 498, 540, 589, 590, 591, 592, 593, 607, 620, 639, 652, 657, 663, 665, 673.
 Lamennais, 212.
 Laprade (de), 615.
 Lardin de Musset (M^{me}), 148, 166, 272, 343, 350.
 Lasserre (P.), 672.
 Latouche, 32, 50, 343, 344, 361, 415.
 Latour, 114, 307, 481.
 Laurent (Jean), 620.
 Le Breton, 6, 16, 177.
 Lebrun, 233.
 Lecomte (J.), 518, 519, 610, 651.
 Le Douairain (M^{les}), 19, 22, 288.
 Legouvé, 27, 589, 591, 592, 637.
 Lélia, 343, 349, 350, 352, 353, 356, 357, 388, 488.
 Lemaître (Fr.), 259.
 Lemaître (Jules), 289, 329, 385, 395, 418, 423, 442, 443, 446, 449, 481, 659, 669.
 Léopardi, 657, 658.
 Lerminier, 346, 355.
 Lesage, 106.
 Lesueur, 233.
Lettre    Lamartine, 194, 454, 468, 481, 500, 501, 502, 535, 587.
Lettres de Dupuis et Cotonet, 171, 275, 430, 481, 482, 517, 535, **549-554**, 663.
Lettres d'un Voyageur, de G. Sand, 365, 384, 385, 386, 389, 395.
 Levrault (M^{me}), 410.
 Lichtenstein (Princ^{esse} de), 473, 522.
 Limayrac (P.), 651.
 Lireux, 303.
 Lisfranc, 400.
 Lissagaray, 172, 226, 663.
 Liszt, 405, 463, 473, 479.
 Lods, 69, 608.
 L  ve-Veimars, 210, 257, 258, 343.
Loi sur la presse (la), 452, 481, 498, 535.
 Loménie, 651.
Lorenzaccio, 160, 182, 258, 260, 263, 267, 278, 288, 292, 312, 337, 353, 361, 366, 381, 396, 407, 414, 415, 417, **431-451**, 460, 462, 470, 482, 497, 499, 501, 504, 507, 535, 588, 597, 636.
 Louis XIV, 251.
 Louis XVIII, 191.
 Louis-Philippe, 5, 530.

Louison, 335, 509, 601, 609, 622, **624-631**, 636, 640, 644, 645, 646.
Lucie, 67, 452, 535.
Lui et Elle, 341.
 Luther, 212.
 Lycurgue, 549.

M

Machiavel, 212.
 Macpherson, 191, 193, 194.
 Mahmoud II, 225.
 Maine de Biran, 12.
 Malibran (la), 498, 501, 518, 532, 593.
 Malitourne, 160, 303.
Manon Lescaut, 247, 383.
Margot, 13, 17, 315, 535, 536, 537, 539, 545, 622.
 Mariéton (P.), 341, 343, 350, 354, 356, 366, 367, 368, 376, 382, 399, 400, 403, 404, 405.
Marion Delorme, 51, 56, 60, 93, 264, 270, 279, 306, 307, 325.
 Marivaux, 203, 262, 263, **267-269**, 284, 289, 298, 299, 335, 418, 469.
 Marmontel, 124.
 Marsan, 30, 31.
 Martellet (M^{me}), 62, 166, 207, 346, 353, 354, 565, 594, 606, 610, 614, 617.
 Martignac, 56.
 Martinenche, 90.
 Martino, 31, 32.
 Massari, 473.
 Maupeou, 125.
 Maurras (Ch.), 341, 358, 361, 364, 365, 376, 377, 378, 379, 381, 394, 455, 488.
 Mazade (Ch. de), 652.
Méditations (les), 12, 460.
 Mehemet (Ali), 225.
 Ménard, 354.
 M  nessier-Nodier (M^{me}), 37, 38, 54, 64, 85, 566, 622, 624, 635, 638.
 Mérimée, 36, 61, 84, 113, 119, 145, 165, 166, 168, 169, 217, 223, 240, 241, 242, 243, 254, 269, 303, 331, 334, 343, 344, 347, 453, 482, 539, 540.
 Michaut (G.), 243.
 Michaut (D^r), 363.
 Michel-Ange, 234, 235, 294, 428, 467, 468, 495.
 Michel de Bourges, 405.
 Michelet, 264.
 Mi  ris, 412.
 Mignet, 258, 473.
Mille et une Nuits (les), 9, 212.
Mille et un Jours (les), 9.

Mimi Pinson, 622, 623, 629, 630, 636,
Mirecourt, 406.
Molé, 652.
Molière, 97, 103, 106, 112, 113, 213,
248, 268, 275, 334, 469, 552, 558,
594, 652, 657, 658, 659.
Montaigne, 13, 468.
Montalembert, 608.
Montalivet (M. de), 531.
Montégut (E.), 69, 115, 659, 669.
Montesquieu, 430.
Montpezat (M^{me} de), 124.
Monval, 149, 583, 641.
Moore, 57.
Morellet, 124.
Mouche (la), 622, 623, 631, 636, 640.
Mouy (Ch. de), 602, 672.
Mozart, 561, 568.
Muse française (la), 30, 31, 62, 75.
Musset (Victor de), 3, 4, 6, 7, 9, 10,
11, 12, 14, 19, 25, 62, 64, 72, 73,
113, 119, 121, 122, 123, 125, 141,
146-148, 153, 180, 454.
Musset (M^{me} Victor de), 3, 4, 7, 8,
10, 14, 333, 359, 414, 567, 577,
610, 618.
Musset (P. de), 7, 8, 10, 13, 15, 16, 17,
18, 27, 29, 37, 38, 43, 44, 45, 47,
54, 66, 69, 72, 73, 113, 128, 150,
151, 154, 164, 169, 186, 189, 221,
254, 264, 271, 330, 341, 342, 346,
354, 359, 364, 367, 371, 377, 379,
396, 416, 433, 457, 466, 474, 476,
483, 506, 522, 537, 539, 565, 567,
578, 607, 609, 610, 613, 636, 657.
Musset (Marquis de), 8, 10, 24, 25,
122.
Musset (Chanoinesse de), **122-123**,
Musset (Odile de), 15, 24, 25.

N

Namouna, 46, 68, 75, 89, 129, 157,
171, 221, 223, 235, 243, 246, 247,
248, 253, 255, 256, 258, 289, 291,
296, 319, 324, 325, 326, **328-329**,
334, 347, 355, 383, 411, 413, 500,
501, 585, 588, 592, 637.
Napoléon I^{er}, 225.
Napoléon III, 640, 648.
Nieuwerkerke, 616.
Ninon de Lenclos, 125.
Nisard, 29, 100, 110, 173, 588, 608,
622, 650, 652, 654, 655, 659, 660.
Nodier, 27, 30, 32, 37, 39, 43, 58, 64,
70, 164, 186, 250, 634, 635, 637,
638, 652.
Nouvelle Héloïse (la), 383, 394, 415,
453.

Nuits (les), 94, 108, 130, 193, 217,
243, 312, 337, 341, 357, 385, 409,
461, 462, 465, 470, 474, 475, **481-**
496, 497, 501, 527, 561, 587, 589,
607, 623, 635, 655.
Nuit d'Août, 481, 483, 486, 487, 488,
490, 492, 493, 494, 495, 502, 521,
535, 570.
Nuit de Décembre, 182, 194, 323,
414, 448, 452, 477, 481, 483, 485,
488, 489, 490, 492, 493, 494, 495,
496.
Nuit de Juin, 485.
Nuit de Mai, 194, 238, 452, 468, 481,
483, 485, 487, 488, 490, 492, 493,
494, 495, 496, 590.
Nuit d'Octobre, 80, 108, 318, 470,
481, 483, 487, 488, 489, 491, 492,
494, 496, 521, 530, 533, 535, 537,
561, 572, 634.
Nuit Vénitienne (la), 17, 75, 130,
172, 181, 182, 185, 186, 187, 196,
199-206, 208, 209, 216, 217, 230,
243, 265, 269, 282, 312, 315, 331,
334, 588.

O

Odes et Ballades (les), 51, 52, 54.
Odinot (D^r), 363, 370.
Olorsson, 79, 80, 109, 110.
O'Neddy (Ph.), 49.
On ne badine pas avec l'amour, 108,
201, 202, 233, 255, 263, 265, 274,
275, 277, 280, 285, 287, 292, 293,
297, 301, 302, 309, 311, 312, 316,
319, 321, 324, 326, 327, 334, 335,
336, 353, 385, 414, **415-430**, 431,
434, 435, 436, 450, 462, 470, 497,
503, 507, 520, 522, 535, 630, 655.
On ne saurait penser à tout, 260,
606, **622-625**, 629, 631, 644, 645.
Orcet (M. d^r), 602, 603, 613, 614.
Orientales (les), 76, 79, 90, 231.
Orléans (duc d^r), 5, 12, 44, 530, 531,
577, 639.
Ortigue (M. d^r), 531.
Ossian, 187, **189-194**, 212, 216, 262,
263, 413, 549, 657.
Ostade, 86.
Othello, 60, 61, 62, 195.
Oubli des Injures (l'), **190-191**, 194,
216.

P

Pagello, 154, 341, **370-401**, 423, 430, 455, 465, 588.
 Pailleron (M^{me} M.-L.), 256, 342, 343, 345, 356, 357, 363, 371, 377, 378, 402, 405, 410, 459, 462, 463, 531, 589, 604, 618.
 Papet, 354, 465.
 Parny, 60.
 Pascal, 121.
 Pasta (la), 501.
 Pavie (V.), 113.
 Pergolèse, 249, 250.
 Périclès, 251.
 Pétrarque, 495.
 Piccini, 124.
Pierre et Camille, 622, 623, 629, 631, 636.
 Pixérécourt, 259.
 Planche (G.), 41, 42, 130, 257, 258, 269, 343, 346, 347, 348, 349, 354, 356, 358, 360, 381, 387, 392, 401, 455, 465.
 Platon, 177.
 Plutarque, 468.
Poète déchu (le), 130, 150, 156, 157, 341, 420, **466-470**, 471, 517, 539, 553, **580-584**, 597, 654.
 Pommier, 414, 431, **434-436**.
 Ponsard, 649.
 Pontmartin, 69, 115, 276, 329, 541, 603.
Préface de Cromwell (la), 29, 33, 34, 36, 46, 50, 57, 78, 79, 276, 286, 306, 308, 551.
 Prémaray (J. de), 303.
Prêtresse de Diane (la), 43, 44, 45, 51.
 Prévost (Abbé), 247, 607.
 Pyrrhon, 212.

Q

Quenouille de Barberine (la), 498, **503-512**, 535, 622, 647.
 Quincey (Th.), 44, 49.
Quittance du Diable (la), 187, 193, **196-201**, 205, 208, 215, 217, 265, 315.

R

Rabelais, 106, 212, 413, 468, 469.
 Rachel, 112, 180, 518, 522, 523, 524, 532, 554, 555, 556, 559, 561, 573, 574, 575, 588, 593, 615.
 Racine, 112, 126, 127, 128, 213, 221, 223, 230, 237, 242, 243, 268, 269, 283, 284, 286, 289, 298, 299, 302, 325, 327, 331, 335, 468, 469, 532, 554, 555, 557, 558, 559, 573, 645, 648, 657, 661.

Rall, 78, 80.
 Raphaël, 234, 249, 250, 467, 468, 499, 561.
 Ratisbonne, 276, 336.
 Raynaud (J.), 614, 615.
 Rebizzo, 371.
Réflexions sur Léopardi, 622, 658.
 Regnard, 378.
 Regnault, 356, 387.
 Regnier (Mathurin), 36, 103, 106, 212, 240, 268, 468, 469, 595, 657, 658, 659.
 Rembrandt, 86.
 Renduel, 221, 259.
Revue des Deux-Mondes, **255-259**.
Revue fantastiques, 149, 150, 182, 185, 206, **210-213**, 227, 247, 322, 499, 530, 554, 592.
Rhin allemand (le), 173, 258, 576, 594.
 Richardson, 112, 113, 598, 615, 657, 658, 659.
 Richter (Jean-Paul), 150, 211, 212, 216, 262, 265, 266, 268, 269.
 Ris (C. de), 329, 335.
 Robert (Léopold), 379.
 Rochebiave, 341, 345, 372, 382, 383, 391, 393, 397, 398, 403.
 Rochegude (M^{me} de), 124.
Rolla, 129, 130, 195, 223, 228, 243, 255, 256, 267, 322, 324, 325, 329, 334, 337, 349, 353, 355, 361, 460, 461, 500, 535, 587, 589, 591, 622, 624, 635.
Rolla et le Grand-Prêtre, **191-192**, 194.
Roman par lettres (le), 255, 256, 452, 535, 622.
 Ronsard, 123, 160.
 Rose Chéri, 615, 631, 644.
 Rosière (de la), 113.
 Rossini, 473, 561, 593.
 Roucher, 124.
 Rougeville (M^{me} de), 124.
 Rousseau, 4, 13, 18, 36, 55, 123, 125, 141, 147, 178, 212, 233, 247, 383, 424, 453, 462, 467, 500, 512, 523, 582.
 Rovere (Della), 473.
 Rubens, 233, 234, 499, 561, 645.

S

Saint-Aulaire (M. de), 608.
 Saint-Augustin, 415, 455.
 Saint-Evremond, 100.
 Saint-François-de-Salles, 212.
 Saint-Just, 549.
 Saint-Martin (de), 603.
 Saint-Saëns (Camille), 330.

Saint-Valry, 32.
 Saint-Victor (Paul de), 303, 305.
 Sainte-Beuve, 16, 17, 32, 33, 34, 36,
 37, 39, 55, **58-60**, 64, 69, 70, 79,
 89, 93, 100, 106, 108, 109, 126,
 130, 131, 135, 137, 145, 151, 154,
 162, 165, 168, 169, 170, 175, 176,
 178, 217, 252, 258, 269, 276, 307,
 312, 328, 329, 331, 334, 337, 342,
 343, 344, 347, 358, 381, 392, 396,
 400, 402, 403, 453, 455, 463, 465,
 482, 489, 512, 535, 539, 540, 569,
 571, 589, 590, 591, 595, 635, 644,
 652, 655, 657.
 Salomon, 32.
Salon de 1836 (le), **499-500**.
 Salvandy, 652.
 Salvati (Cassandre), 160.
 Samson-Toussaint (M^{me}), 614, 620.
 Sand (M^{me} Aurore), 342.
 Sand (George), 14, 41, 42, 70, 82, 87,
 131, 154, 166, 169, 178, 180, 181,
 239, 255, 257, 258, 263, 275, 282,
 288, 291, 321, 337, 338, **341-407**,
 410, 412, 413, 414, 415, 416, 419,
 420, 422, 423, 424, 429, 430, 431,
 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439,
 441, 443, 447, 448, 449, 450, 451,
 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458,
 459, 461, 462, 463, 465, 466, 470,
 472, 475, 476, 481, 488, 489, 490,
 492, 497, 507, 512, 517, 526, 528,
 536, 537, 543, 552, 572, 588, 589,
 593, 604, 607, 614, 632, 634, 636,
 637, 651.
 Sand (Maurice), 346, 387, 396.
 Sandeau (J.), 258, 343, 344, 347,
 363, 387, 392, 431.
 Santini, 371.
 Sarcey, 305, 416.
Saule (le), 67, 169, 180, 181, 186,
 187, 192, 201, 210, 213, 214, 215,
 217, 270, 325, 413, 501.
 Saurat, 672.
 Scarron, 633.
 Schiller, 13, 21, 24, 29, 36, 106, 212,
 233, 262, 264, 268, 269, 434, 549,
 559, 657, 659.
 Schnetz, 232.
 Scott (W.), 70, 187, 193, 196, 198,
 216, 633, 657, 659.
 Scribe, 260, 593.
 Séché (A.), 222.
 Séché (L.), 9, 10, 15, 18, 44, 60, 66,
 151, 152, 154, 155, 160, 162, 166,
 174, 175, 184, 222, 241, 350, 352,
 377, 403, 406, 474, 475, 482, 518,
 523, 524, 525, 528, 534, 565, 574,
 575, 619.
Secret de Javotte (le), 622, 623, 536.

Secrètes Pensées de Rafaël (les),
 130, 136, 150, 169, 174, 181, 187,
 206, 209, 213, 214, 215, 216, 217,
 226, 227, 230, 240, 242, 245, 331,
 468, 550, 553, 554, 559, 637, 650,
 654, 661, 663.
 Sedaine, 124.
 Ségur, 212.
Servante du Roi (la), 535, 536, 559,
 560, 574, 624, 649.
 Sextus Empiricus, 212.
 Silvestre de Sacy, 367.
 Silvia, 100, 598, 631, 642, 643, 668.
 Simon, 165, 178.
 Simone, 598, 631, 642, 668.
 Shakespeare, 13, 15, 17, 21, 24, 29,
 31, 33, 35, 36, 51, 61, 89, 106, 113,
 171, 195, 212, 215, 223, 230, 237,
 238, 242, 243, 251, 262, 264, 265,
 266, 267, 268, 269, 278, 283, 289,
 298, **299-317**, 331, 335, **441-446**,
 448, 449, 455, 462, 468, 469, 495,
 549, 557, 558, 559, 560, 582, 645,
 657, 658, 659, 661.
 Sœur Marceline (la), 564, 566, 653.
 Solente (E.), 3, 124, 125.
Songe d'Auguste (le), 559, 622, 636,
 639, 648, 649, 650, 651, 668.
 Sophocle, 276, 468, 469, 558, 582,
 649.
 Soubiès, 258.
 Souday, 652, 655.
 Soumet, 30, 31.
Souvenir (le), 194, 406, 481, 494, 586,
 601, 607, 623.
Souvenir des Alpes (le), 346, 406,
 407, 622, 632, 643.
Spectacle dans un fauteuil (le), 58,
 108, 110, 120, 168, 170, 179, 181, 188,
 206, 217, 221, 223, 240, 243, 248,
255-338, 350, 396, 417, 418, 419,
 424, 429, 434, 449, 453, 469, 481,
 484, 487, 490, 491, 493, 497, 501,
 503, 504, 505, 506, 507, 508, 510,
 511, 512, 535, 537, 538, 569, 587,
 588, 591, 607, 609, 610, 621, 628,
 645, 647, 648, 668.
 Spoelberch de Lovenjoul, 154, 341,
 359, 368, 372, 404, 521.
 Spinoza, 12, 549.
Stances à la Malibran, 80, 481, 498,
 500, 501, 535, 587, 655.
Stances à Ch. Nodier, 622, 623, 624,
 625, 631, 634.
 Stendhal, 12, 30, 31, 32, 33, 35, 61,
 165, 360, 361, 453.
 Sterne, 205, 413.
 Sully-Prudhomme, 513.
Sur la Paresse, 103, 210, 581, 590,
 594.

Sur la Reprise de Bajazet, 535, 550, 554, 556, 557, 561, 573, 593, 623, 653.
Sur la Tragédie, 302, 532, 535, 550, 552, 554, **556-559**, 561, 573, 593, 622, 649, 653, 663.
Sur le Concert de M^{lle} Garcia, 532, 550, 553, 554, 557, 559, 561.
Suë les Débuts de M^{lle} Garcia, 535, 536, 550, 554, 598.
Sur une Morte, 576, 622, 623, 641.
Suzon, 168, 187, 206, 209, 214, 215.

T

Tableau d'église (le), 209.
 Taine, 669.
 Talma, 556.
 Tasse (le), 212, 236, 237.
 Tastu (M^{me}), 32.
 Tattet (Alfred), 12, 15, 64, 66, 74, 149, **151-164**, 171, 173, 175, 180, 183, 185, 190, 203, 206, 223, 232, 233, 253, 323, 333, 371, 378, 381, 395, 396, 398, 400, 401, 402, 403, 414, 455, 459, 465, 468, 471, 472, 477, 478, 479, 482, 485, 491, 498, 518, 522, 524, 525, 534, 535, 561, 565, 566, 571, 578, 579, 580, 595, 597, 606, 611, 612, 615, 617, 621.
 Taylor (B^{on}), 32.
 Teissier, 3, 124.
 Teniers, 85, 412, 413.
 Tennyson, 669.
 Thierry (Aug.), 258, 473.
 Thierry (Ed.), 652, 655.
 Thiers, 472, 473.
 Thurot, 156.
 Tite-Live, 188.
 Titien (le), 234, 499.
Treize Juillet (le), 577, 622, 623, 625, 631, 639.
Trois Marches de marbre rose (les), 622, 623, 625, 636, 643.

U

Ullbach, 227, 231, 305.
Un Mot sur l'Art moderne, 223, 228, **248-252**, 255, 433, 435, 622.

Une Bonne Fortune, **410-413**, 451, 452, 462, 479.
Une Matinée de Don Juan, 210, 255, 411.
Une Soirée perdue, 594, 595, 598.

V

Vacquerie (A.), 164, 226, 231, 283, 303, 331, 601, 609, 637, 646, 660, 663, 673.
 Varchi, 431, 434, 436.
 Vatout, 608.
 Vauvenargues, 212.
 Verlaine, 270.
 Véron, 209, 256, 258, 594, 612, 616, 631.
 Vieil-Castel, 16.
 Vigny, 12, 16, 17, 30, 32, 33, 34, 36, 39, 40, 42, 51, 56, 58, **60-63**, 64, 67, 70, 76, 79, 89, 92, 99, 101, 102, 104, 113, 119, 126, 130, 135, 151, 152, 162, 165, **166-169**, 170, 171, 175, 176, 254, 266, 278, 342, 377, 415, 593, 635, 652, 657, 673.
 Villemain, 473.
 Vinci (le), 234.
 Virgile, 6, 60, 212, 236, 237.
 Vitet, 434.
Vœux stériles (les), 169, 180, 181, 187, 201, 206, 209, 213, 214, 216, 217, 234, 245, 295, 322, 530, 550, 613.
 Voltaire, 100, 124, 125, 141, 178, 213, 262, 267, 268, 329, 418, 455, 469, 554, 653, 658.

W

Watteau, 336, 418.
 Weber, 568.
 Werther, 183, 212, 394, 415, 453, 469.
 Whitehouse, 472.
 Witherington (lady), 167.
 Wordsworth, 74.

Z

Zola, 36, 115.

Table des Chapitres

	PAGES
 <i>PREMIÈRE PARTIE : Le Romantisme flamboyant.</i>	
I. — MUSSET DEVANT LE ROMANTISME.....	3
II. — MUSSET AU CÉNACLE. — LES PREMIERS ESSAIS DE L'ENFANT GATÉ	27
III. — LES CONTES D'ESPAGNE ET D'ITALIE. — LES PREMIERS GESTES D'INDÉPENDANCE	69
 <i>DEUXIÈME PARTIE : La Rupture avec le Cénacle.</i>	
IV. — LE SCANDALE DES CONTES D'ESPAGNE ET LES PREMIÈRES INQUIÉTUDES INTELLECTUELLES	119
V. — LE MALENTENDU PROGRESSIF AVEC LE CÉNACLE.....	149
VI. — LA « DÉsertION » DE 1831 ET LES DÉCLARATIONS D'INDÉPENDANCE	185
 <i>TROISIÈME PARTIE : Le Romantisme assagi.</i>	
VII. — LA POÉTIQUE INDÉPENDANTE ET LA RÉCONCILIATION AVEC RACINE	221
VIII. — LA FORMULE ORIGINALE DU « SPECTACLE DANS UN FAUTEUIL »	255
IX. — LE ROMANTISME DU « SPECTACLE DANS UN FAUTEUIL »..	299
 <i>QUATRIÈME PARTIE : La Crise du Romantisme vécu.</i>	
X. — L'ÉPREUVE DE LA PASSION. — L'AVENTURE DE VENISE....	341
XI. — LES ŒUVRES EXALTÉES.....	409
XII. — LE RETOUR A L'ÉQUILIBRE. — LES NUITS, LE CHANDELIER	465
 <i>CINQUIÈME PARTIE : Vers un idéal classique.</i>	
XIII. — LA FLORAISON DU SECOND PRINTEMPS.....	517
XIV. — LA CRISE DE LA TRENTIÈME ANNÉE.....	563
XV. — LE DIVORCE DES DERNIÈRES ANNÉES.....	601
 CONCLUSION	
Liste des ouvrages et articles consultés.....	675
Index	689

Vu, le 28 Mai 1931 :

*Le Doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris,*

H. DELACROIX.

Vu et permis d'imprimer :

Le Recteur de l'Académie de Paris,

S. CHARLETY.

*Achevé d'imprimer le Samedi
vingt et un Janvier mil neuf cent
trente-trois, sur les presses de
l'Imprimerie Commerciale du
Journal de Rouen, 18, rue de
l'Hôpital, à Rouen.*

